

MARÍA GARCÍA GUIJARRO



**EL NACIMIENTO DE UN NUEVO GÉNERO EN LA CORTE DE LOS AUSTRIAS. LA ZARZUELA  
CALDERONIANA Y SU PROYECCIÓN EN EL SIGLO XVII. MÚSICA Y TEXTOS.**

Máster Universitario en Literatura Española

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)

Facultad de Filología

Curso Académico 2012-2013

Convocatoria de Junio 2013

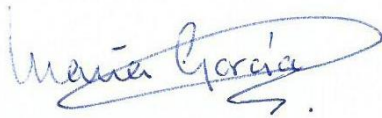
Dra. Esther Borrego Gutiérrez

Fecha de la defensa: 4 / 7 / 2013

Calificación del Tribunal: Matrícula de Honor

La abajo firmante, matriculada en el Máster Universitario en Literatura Española de la Facultad de Filología, autoriza a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) a difundir y utilizar con fines académicos, no comerciales y mencionando expresamente a su autor el presente Trabajo Fin de Máster: “El nacimiento de un nuevo género en la corte de los Austrias. La zarzuela calderoniana y su proyección en el siglo XVII. Música y textos”, realizado durante el curso académico 2012-2013 bajo la dirección de la Dra. Esther Borrego Gutiérrez en el Departamento de Filología Española II (Literatura Española), y a la Biblioteca de la UCM a depositarlo en el Archivo Institucional *E-Prints Complutense* con el objeto de incrementar la difusión, uso e impacto del trabajo en Internet y garantizar su preservación y acceso a largo plazo.

En Madrid, a 16 de noviembre de 2013

A handwritten signature in blue ink, reading "María García", with a large, sweeping flourish underneath.

Fdo: María García Guijarro

**TÍTULO:** El nacimiento de un nuevo género en la corte de los Austrias. La zarzuela calderoniana y su proyección en el siglo XVII. Música y textos.

**AUTOR:** María García Guijarro

**RESUMEN:** El presente trabajo ofrece un estudio interdisciplinar que vincula música y literatura en un intento por delimitar los orígenes y la proyección de la zarzuela. El análisis va precedido de un breve recorrido por el marco histórico-artístico de la corte de Felipe IV, así como una revisión de los antecedentes musicológicos y filológicos relativos al género, no exento de controversia. En el comentario que sigue, nos hemos basado en una metodología deductiva aplicada a *El laurel de Apolo* y *La púrpura de la rosa*. Hemos enlazado, además, con obras que manifiestan la particular evolución del género y su complejidad en el siglo XVII.

**PALABRAS CLAVE:** Calderón de la Barca, Juan Hidalgo, zarzuela calderoniana, *El laurel de Apolo*, *La púrpura de la rosa*.

**TITLE:** A new genre in the Habsburg Court. The calderonian *zarzuela* and its impact on the musical plays of the seventeenth century. Music and texts.

**SUMMARY:** This interdisciplinary study combines music and literature in order to explain the origin and the impact of the calderonian *zarzuela*. The main study is preceded by a short presentation of the historical and artistic facts during the reign of King Philip IV. Furthermore, it offers us a complete revision of musicological and philological precedents in a problematic genre since its origin. In the commentary section, we have applied a deductive methodology as shown in *El laurel de Apolo* and *La púrpura de la rosa*. In addition to this, some different plays have been selected to prove the evolution and complexity of the genre in the seventeenth century.

**KEYWORDS:** Calderón de la Barca, Juan Hidalgo, calderonian *zarzuela*, *El laurel de Apolo*, *La púrpura de la rosa*.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>10</b>
Cuestiones previas.....	10
a) Justificación de la relevancia del tema.....	10
b) Objetivos de la investigación.....	12
c) Metodología empleada: la elección de un enfoque.....	13
d) Reflexiones previas.....	14
<b>I. Marco histórico-artístico en la corte de Felipe IV.....</b>	<b>16</b>
<b>II. Condicionamientos para la aparición de un nuevo género.....</b>	<b>23</b>
II.1. El teatro cortesano: lugar de encuentro entre literatura y música.....	25
II.2. El género de la dramaturgia cortesana con música: un problema de denominación.....	36
<b>III. Hacia el establecimiento del corpus de la «fiesta de la zarzuela». Etapas. ....</b>	<b>45</b>
III.1. El nacimiento de un nuevo género: <i>El laurel de Apolo</i> (1658) y <i>La púrpura de la rosa</i> (1659).....	45
III.2. Dos ejemplos de consolidación del género: Antonio de Solís y Juan Bautista Diamante.....	59
III.2.1. <i>Triunfos de amor y fortuna</i> (1658).....	59
II.2.2. <i>Alfeo y Aretusa</i> (1672).....	63
III.3. El declive del género: la zarzuela, un cierre provisional.....	74
<b>IV. Conclusiones.....</b>	<b>76</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>79</b>
 <b>ANEXOS.....</b>	 <b>I</b>
Anexo I: Imágenes.....	I
Anexo II: Partituras.....	XI
Anexo III: Grabaciones.....	XL

### Relación de imágenes

- Fig.1. *El Palacio y los Jardines del Buen Retiro*. Anónimo, Madrid, Museo Municipal, (IN 8527).
- Fig.2. Boceto del decorado para el prólogo «Vive tú, vivirá todo» de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*. Baccio del Bianco (ca.1653), Cambridge: Harvard University, Houghton Library (Ms. typ. 258H).
- Fig.3. *Mercurio y Argos*. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (ca.1559), Museo del Prado de Madrid.
- Fig.4. *Andrómeda espuesta al Mostro marino, con Tritone, e Ninfe...* (1700-1799?). Anónimo italiano, Madrid, Biblioteca Nacional (Dib/15/20/20).
- Fig.5. *Paisaje con Alfeo y Aretusa*. Anthoine Waterloo (ca.1609-1690), Madrid, Biblioteca Nacional (INVENT / 29437).
- Fig.6. *Venus y Adonis*. Paolo Veronese (ca.1580), Museo del Prado de Madrid.
- Fig.7. *Céfalo y Procris*. Paolo Veronese, Musée des Beaux-Arts, Strasbourg.
- Fig.8. *Andrómeda liberada por Perseo*. Paolo Veronese, Musée des Beaux-Arts, Rennes.
- Fig.9. *Apolo persiguiendo a Dafne*. Cornelis de Vos (s. XVII), Museo del Prado de Madrid.
- Fig.10. Jesús Alcántara. Representación de *La púrpura de la rosa*, de Calderón de la Barca. Montaje a cargo del Teatro de Ginebra bajo la dirección de Gabriel Garrido, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1999 (Museo Nacional del Teatro).
- Fig. 11. Serie de escenografías para el Coliseo del Buen Retiro durante el reinado de los Borbones. Francesco Battaglioli, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

### Relación de partituras

- Documento 1: «Ay mísero de ti» De Pasión, en *El jardín de Falerina*. Cristóbal Galán y anónimo [con versos de Calderón de la Barca].
- Documento 2: «Cesen, cesen rigores», en *El jardín de Falerina*, Anónimo y Calderón de la Barca.
- Documento 3: «Rústicos ciudadanos de las ondas», en *Duelos de ingenio y fortuna*, Juan de Navas y Francisco Bances Candamo.
- Documento 4: «Rústicos ciudadanos de las ondas», en *Duelos de ingenio y fortuna*, Juan de Navas y Francisco Bances Candamo.

- Documento 5: «Rústicos ciudadanos de las ondas», en *Duelos de ingenio y fortuna*, (cifrado de arpa anónimo) y Francisco Bances Candamo.
- Documento 6: «Rústicos ciudadanos de las ondas», en *Duelos de ingenio y fortuna*, Juan de Navas y Francisco Bances Candamo.
- Documento 7: *En el mar de las sirenas*. Texto condensado de la comedia *El golfo de las sirenas*, de Calderón de la Barca, José Báguena Soler y anónimo [con versos de Calderón de la Barca].
- Documento 8: «Ama, espera, y confía», en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, Anónimo [¿Juan Hidalgo?] y Calderón de la Barca.
- Documento 9: «Ya hermoso galán Mercurio», en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, Anónimo [¿Juan Hidalgo?] y Calderón de la Barca.
- Documento 10: «En un pastoril albergue», Luis de Góngora.
- Documento 11: «En un pastoril albergue», en *La púrpura de la rosa. Fiesta cantada. Ópera en un acto*, Calderón de la Barca, Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo.
- Documento 12: «Al bosque monteros», en *La púrpura de la rosa. Fiesta cantada. Ópera en un acto*, Calderón de la Barca, Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo.
- Documento 13: «Oh tú, que venciendo todos», en *La púrpura de la rosa. Fiesta cantada. Ópera en un acto*, Calderón de la Barca, Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo.
- Documento 14: «Pues nunca la planta», en *La púrpura de la rosa. Fiesta cantada. Ópera en un acto*, Calderón de la Barca, Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo.
- Documento 15: «¡Al arma, celos, al arma!», en *La púrpura de la rosa. Fiesta cantada. Ópera en un acto*, Calderón de la Barca, Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo.
- Documento 16: «Pues aquí ya no hay que hacer», en *La púrpura de la rosa. Fiesta cantada. Ópera en un acto*, Calderón de la Barca, Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo.
- Documento 17: «Pastores, decidme», en *La púrpura de la rosa. Fiesta cantada. Ópera en un acto*, Calderón de la Barca, Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo.
- Documento 18: «Porque vean», en *La púrpura de la rosa. Fiesta cantada. Ópera en un acto*, Calderón de la Barca, Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo.

Documento 19: «Cuidado, pastor», en *Triunfos de amor y fortuna*, Calderón de la Barca y Juan Hidalgo.

Documento 20: «No hay quien entienda al amor», en *Triunfos de amor y fortuna*, Antonio de Solís y Cristóbal Galán.

Documento 21: «Ay desdichada de quien es su delito» en *Alfeo y Aretusa*, Juan Hidalgo y Juan Bautista Diamante.

### **Relación de grabaciones**

Fundación Juan March. Ciclos de los miércoles. *Las músicas de Calderón de la Barca*, 29 abril 2011 [<http://www.march.es/musica/envivo/detalle.aspx?p0=3740&l=1>]

*La púrpura de la rosa, ópera en un acto con música de Torrejón y Velasco y libreto de Calderón de la Barca*, bajo la dirección de Gabriel Garrido, Metz, K617, 2000, CD Audio.

### **Abreviaturas de las obras citadas y ediciones manejadas**

En los textos objeto del estudio, citamos siempre por la abreviatura del título, seguida del año de publicación y la página correspondiente, en las ediciones que se especifican a continuación:

*La púrpura* = Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham, eds., Kassel, Reichenberger, 1990.

*Fortunas* = Calderón de la Barca, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, Rafael Maestre, ed., Almagro, Museo Nacional de Teatro, 1994a.

*El laurel* = *El laurel de Apolo*, en D.W. Cruickshank, ed., *Tercera parte de Comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, vol. III, pp. 919-995.

*El jardín* = Calderón de la Barca, Antonio Coello Ochoa y Francisco de Rojas Zorrilla, *El jardín de Falerina*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, eds., Barcelona, Octaedro, 2010.

*Triunfos* = Antonio de Solís, *Triunfos de amor y fortuna*, en Manuela Sánchez Regueira, ed. *Comedias de Antonio de Solís*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1984, pp.49-145.

*Alfeo* = Juan Bautista Diamante, *Alfeo y Aretusa*, en *Segunda parte de Comedias de Fr. Don Juan Bautista Diamante*, Madrid, Roque Rico de Miranda / Juan Martín Merinero, 1674. BNE. R/ -11374.



## Agradecimientos

El presente Trabajo de Fin de Máster es resultado de una investigación personal producto de nuestras inquietudes y de nuestra formación como filólogos. En el camino –siempre solitario– del investigador nos hemos visto respaldados por el apoyo recibido de diversas personas y es justo agradecerles todo su tiempo y toda su atención.

Agradecemos, pues, en primer lugar y ante todo, la formación recibida a los profesores de Licenciatura y del Máster de Literatura Española de la Universidad Complutense de Madrid, a quienes debemos lo que hoy somos. Vaya, en especial, nuestro agradecimiento al profesor Dr. Paulino Ayuso (1945-2013), con quien nos iniciamos en el estudio de la zarzuela hispánica en el marco de este mismo máster. A la catedrática de piano del Real Conservatorio Superior de Música, Ana Guijarro, que nos ha acompañado muy directamente en la aventura musical que iniciamos con este trabajo.

Gracias también al Dr. O'Neill, encargado del Departamento de Libros Raros y Manuscritos de la Hispanic Society of America (New York), por su generosa ayuda y contribución a los materiales que nos han resultado fundamentales para el estudio de la obra de *Alfeo*, de Juan Bautista Diamante. Y, por supuesto, gracias a la Dra. Borrego Gutiérrez por su constancia, sus consejos, su dirección, su apoyo, sus correcciones, su amabilidad y cercanía a lo largo de todo el proceso de elaboración de este trabajo.

## INTRODUCCIÓN

### Cuestiones previas

#### a) Justificación de la relevancia del tema

Aunque son múltiples las motivaciones que nos han llevado a escoger para nuestro Trabajo de Fin de Máster el estudio de los complejos comienzos de un género como la zarzuela en tiempos de Calderón, lo más destacable a la hora de ponerse a trabajar probablemente sea la riqueza y complejidad de nuestro teatro clásico de los Siglos de Oro, tanto por su pluralidad de formas como de manifestaciones. Por ello hemos creído conveniente realizar un estudio interdisciplinar que lo aborde como espectáculo en su conjunto, con una serie de elementos –como la música–, que le fueron propios desde sus orígenes.

Si nos remontamos a los precedentes del teatro áureo, la música y la literatura aparecen vinculadas prácticamente en todas las piezas de Juan del Encina (1468-1533), que terminan con un villancico cantado por los mismos actores que se suceden en escena. El autor, figura que supone el punto de inflexión entre el teatro medieval y el teatro clásico, desarrolla una labor esencial con el *Cancionero* (Salamanca, 1496) y crea el conocido «baxo estilo musical», –para dar respuesta a sus necesidades como poeta–, basándose en modelos ya existentes: la *frottola* homofónica italiana (compuso al menos un estrambote, *Fata la parte*), y el romance polifónico. Este nuevo estilo musical utilizaba fórmulas melódicas sencillas que permitían poner música al texto sobre una base armónica formada por acordes. De este modo, «el padre de la escena castellana» (*cfr.* Hermenegildo, 1998: 17) creó un estilo adecuado a su lenguaje pastoril y revitalizó, al incorporar melodías y ritmos de un marcado matiz popular, la canción cortesana de carácter eminentemente polifónico de los maestros de la generación precedente –Juan de Urreda, Juan Cornago y Enrique de París, entre otros. La rivalidad mantenida con su maestro y la inigualable calidad lírica heredada del mismo, nos sitúa ante Lucas Fernández (*ca.*1474-1542), bachiller en artes por la universidad salmantina, maestro cantor y músico de la catedral de dicha ciudad, que no duda en incluir en sus *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril castellano* (*ca.*1513) cancioncillas de tipo popular entonadas por los propios pastores en las que es evidente la influencia de su predecesor. Por la relevancia en nuestro trabajo, no queremos pasar por alto la importancia de una de ellas, el *Diálogo para cantar*, cuyos versos –con las constantes repeticiones y adornos musicales– bien podrían constituir el antecedente más lejano del género de la zarzuela. Otra de sus piezas de tema religioso, el *Auto de la Pasión*, destaca por la

acertada utilización de algunos recursos dramáticos: la perfecta caracterización de los personajes, el escenario múltiple en el que convergen los mismos, la alternancia de narradores y el empleo de la música como telón de fondo en unos versos de extremado lirismo, –el planto de San Juan y el lamento de la Virgen María–, consiguen, sin duda, emocionarnos como lectores y otorgan a Lucas Fernández su merecido puesto dentro de nuestro recorrido. Junto a ellos, dos dramaturgos pondrán el colofón a esta generación de «autores-cantores»: el primero de ellos, Bartolomé de Torres Naharro (1485-1530) –guiado por las innovadoras pautas dictadas por los revolucionarios dramaturgos coetáneos– decide cerrar alguna de sus comedias con villancicos cantados. En este sentido, la *Trofea*, la *Soldadesca*, la *Himenea* y el *Auto del Nacimiento*, suponen algunos ejemplos de la temprana vinculación entre la música y las letras. Este mismo procedimiento se deja notar en Gil Vicente (1465-1536?), que desde sus primeros ensayos dramáticos emplea la música y el canto en el *Auto de la barca de la gloria*. Asimismo, en los albores del teatro renacentista resultarán fundamentales las aportaciones de Diego Sánchez de Badajoz (ca.1525-1549), que en su *Farsa y juego de cañas* supera los usos musicales del momento gracias a la importancia otorgada a los villancicos y las coplas, así como el papel desempeñado por el coro y los instrumentos que acompañan la acción.

Pero sin duda alguna, las escenas de canto, música o baile cobran importancia en *El maestro de danzar*, de Lope de Vega (1594), donde forman el asunto de la obra. De este modo, a finales del siglo XVI se encuentran establecidas las bases de un nuevo elemento cuyo desarrollo se aprecia conforme avanza la centuria siguiente. A excepción de *El cerco de Numancia*, *El gallardo español* y *El laberinto de amor*, obras que escapan a la presencia musical, cada página de la producción de Cervantes se remata con escenas en las que, como lectores, vislumbramos instrumentos musicales o composiciones de los Siglos de Oro. Especialmente significativo resulta este recurso en el caso de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), donde se incluye el entremés de *El retablo de las maravillas*, –base para *El retablo de Maese Pedro*–, episodio que encontraremos en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (II, XXVI) y que servirá de inspiración al compositor español Manuel de Falla en los primeros años del siglo XX.

Este breve recorrido sirve para dar cuenta de la presencia de la música no solo en el teatro lírico-musical, sino prácticamente en todas las formas teatrales –con especial importancia en las denominadas formas menores– en las que en mayor o menor medida

se integra. Los dramaturgos áureos, conscientes de su importancia, deciden incidir en la vinculación entre ambas disciplinas mostrando un conocimiento de los valores musicales asociados a determinadas partes de las obras. Excepcionalmente, como ocurre con Lope de Vega y Calderón de la Barca, se componen para la corte obras enteramente cantadas, que no tuvieron una cálida acogida debido a los moldes italianos a los que se sometían, frente a los preceptos de la comedia nueva aceptada por todos en nuestras fronteras. Como entretenimiento aristocrático, la ópera había cuajado en las cortes del norte de Italia alrededor de 1600 de la mano de Monteverdi (1567-1643) y Cavalli (1602-1676), compositores que consiguen realzar el diálogo y las emociones de los personajes a través del arte de los sonidos. Durante todo el siglo XVII Roma y Nápoles fueron, junto a Venecia, importantes centros operísticos para los que trabajó, entre otros, el célebre compositor italiano Alessandro Scarlatti (1660-1725). En París, Lully (1632-1687) estableció la ópera francesa, influenciada por la danza y la ampulosidad de los espectáculos teatrales del Rey Sol. Sin embargo, en España este género no pasó en este momento de experimentos puntuales, quizá en favor de un tipo de obras mitológicas de corte intelectual que se abrían paso por estas mismas fechas en el Coliseo del Buen Retiro y constituirían la base del actual género de la zarzuela.

Esta situación, unida a la falta de un estudio sistemático y exhaustivo sobre los textos en los que inevitablemente se produce la fusión de la música y la literatura, nos ha llevado en el presente Trabajo de Fin de Máster a esbozar las bases de la constitución de este género prototípicamente español –si así puede llamarse en sus inicios–, que florecería siglos más tarde: la zarzuela.

Por todo lo hasta aquí expuesto, en las páginas que siguen estrecharemos los lazos con la Historia de la Música –siempre desde un punto de vista filológico–, ya que en esta disciplina en conjunción con el análisis de los textos, radicarán las claves del arte integrado, pretensión de la estética barroca y el arte de Calderón de la Barca.

## **b) Objetivos de la investigación**

El propósito de nuestro trabajo consiste en trazar una serie de reflexiones que apunten a la caracterización del género de la dramaturgia cortesana con música y en especial contribuyan a la definición de la zarzuela, su nacimiento y proyección en la corte como espacio propio para la aparición de nuevos géneros.

A partir de una concepción semiótica de la escena donde los diferentes niveles de representación se conjugan, la fiesta real constituía un espectáculo muy complejo en

el que poesía, música y pintura convergían formando una obra de arte total. A la riqueza plástica de una puesta en escena ampulosa, en la que destacaban los numerosos cambios escénicos, se unía la belleza y la sonoridad de los textos, resaltados por el abundante y oportuno uso de la música. Es precisamente el estrecho vínculo mantenido entre ambas disciplinas el que nos ha llevado a trazar un recorrido cuyo punto de partida ha sido la inestimable colaboración mantenida en la corte entre el compositor Juan Hidalgo (ca.1614-1685), y el dramaturgo Calderón de la Barca (1600-1681). A través del maridaje artístico de ambas figuras, nos hemos propuesto trazar la proyección de la zarzuela calderoniana en el siglo XVII y estudiar la evolución de un género indudablemente unido al esplendor y decadencia de la monarquía de los Austrias en las figuras de Felipe IV y Carlos II.

Entre los grandes problemas a los que nos hemos enfrentado, como investigadores, se encuentra la ausencia de documentación para el estudio de los elementos que integraban el «gran teatro del mundo», entendiendo al teatro áureo como una conjunción de factores, entre ellos la música, de los que tan solo hoy conservamos noticia. El corpus de obras objeto de nuestro estudio cuenta con ediciones críticas que nos acercan a la labor del dramaturgo, pero carecen de los libretos que los acompañaban. Por tanto, se hace necesaria una arriesgada labor arqueológica de reconstrucción testimonial para recuperar el valor sonoro que las acompañaba. Solo así avanzaremos un paso más en el compendio de las artes que integraban las representaciones cortesanas.

### **c) Metodología empleada: la elección de un enfoque**

Desde una perspectiva histórica hemos considerado oportuno plantear un recorrido histórico-cultural como justificación del entorno cortesano en el que se produce la definitiva renovación del teatro lírico-musical de la mano de Calderón de la Barca. Una vez establecidas las bases de la exaltación del arte, en medio de la corte de Felipe IV, nos hemos centrado en la producción dramática de dicho dramaturgo, basándonos en la evolución del corpus de sus obras con música: semi-óperas, zarzuelas y óperas. El punto central de este Trabajo de Fin de Máster es un análisis interdisciplinar –desde el punto de vista filológico y musical–, aplicado a *La púrpura* para delimitar la frontera entre la ópera y la zarzuela y estudiar sus características. Estas serán aplicadas a dos autores fundamentales en el teatro lírico-musical, Antonio de Solís

y Juan Bautista Diamante, para terminar nuestro recorrido histórico en el siglo XVIII con el cambio de rumbo del género español.

Para su realización, hemos revisado los antecedentes críticos y se han considerado múltiples perspectivas, teniendo en cuenta la variada nomenclatura que existe para nombrar estas fiestas con música.

En una primera aproximación al panorama bibliográfico, no queremos pasar por alto la labor musicológica de Miguel Querol Gavaldá así como los estudios de Emilio Cotarelo y Mori, José Subirá y Louise K. Stein. En esta misma línea debemos mencionar la gran aportación que han supuesto para nuestro trabajo las ediciones y análisis de las partituras conservadas, en especial la edición de *La púrpura*, de Robert Stevenson, Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham. También hay que considerar los trabajos realizados por historiadores de la literatura y del teatro, que recogen e interpretan informaciones documentales sobre la presencia de la música en el teatro áureo. En este sentido, los estudios de J.E. Varey y N.D. Shergold sobre el panorama del teatro español en el siglo XVII, nos han resultado harto esclarecedores. Queremos resaltar también la gran aportación que ha supuesto para nuestro trabajo la tesis doctoral de María Asunción Flórez sobre la música teatral en el Madrid de los Austrias, donde se abordan las diversas funciones que la música cumplía en el teatro español del Siglo de Oro. Partiendo de estos estudios hemos querido delimitar el género de la zarzuela desde Calderón hasta final de siglo, analizando los rasgos de cuatro obras concretas: ahí radica la originalidad de nuestro trabajo.

#### **d) Reflexiones previas**

El teatro cortesano, desarrollado en España desde fechas tempranas, se convierte en el ámbito para la experimentación de nuevas fórmulas, adaptando desde el segundo cuarto del siglo XVII recursos estilísticos italianos que supo combinar con características propias de la música española, dando así origen a un teatro cortesano diferenciado por sus dimensiones dramáticas en dos grandes bloques: la zarzuela y la fiesta cantada, cuya delimitación no queda exenta de controversias por parte de la crítica. Por su parte, estas fiestas cortesanas con música –durante el siglo XVII– suponen una fuente importantísima para la historia del teatro palaciego en España por cuanto en ellas se conjugan las formas de la fiesta y el espectáculo dando pie a la configuración de nuevos géneros. Para su delimitación resultaría muy esclarecedora la realización de un estudio que comprendiera el arco temporal 1650-1670, pues nos

permitiría estudiar con exactitud los rasgos de cada una de las piezas a las que se incorporó música marcando el esplendor y el ocaso de la monarquía de los Austrias.

A lo largo del trabajo veremos la importancia de Calderón de la Barca en el desarrollo de los nuevos géneros teatrales con música, ya que a él se deben algunas de las obras más representativas del teatro musical cortesano: *El mayor encanto amor* (1635), *La fiera el rayo y la piedra* (1652), *Fortunas* (1653) y *El golfo de las sirenas* (1657) constituyen etapas esenciales en la creación de un nuevo teatro musical que culminará en 1660 con el estreno de sus dos óperas: *La púrpura* y *Celos aun del aire matan*.

Somos conscientes de que lo expuesto en las siguientes páginas no agota las posibilidades de estudio, si bien hemos tratado de ofrecer un panorama lo más completo posible que sirva de base para nuestra futura tesis doctoral, donde abordaremos con profundidad las diferentes manifestaciones lírico-musicales a fin de establecer un corpus definitivo de la zarzuela.

## **I. Marco histórico-artístico en la corte de Felipe IV**

El gusto por el teatro cortesano que se había desarrollado durante el reinado de Felipe III se ve incrementado durante los años de Felipe IV en el trono. Nacido en Valladolid en 1605, fecha en la que veía la luz la primera parte de la obra cervantina por excelencia, el monarca vivió en la España del Quijote un constante juego de conquistas y fracasos que terminaron con la pérdida de la hegemonía española en Europa a favor de la Francia de Luis XIV. Con un imperio envenenado como legado para el entonces joven príncipe, Felipe III moría en 1621 dejando al heredero una hacienda real asfixiada por el endeudamiento y sin el menor atisbo de mejora.

En medio de una sociedad anclada en el Antiguo Régimen, don Gaspar de Guzmán –conde-duque de Olivares– toma el relevo del duque de Uceda y se alza como consejero y valido del monarca en 1622 con una ambición de poder que le llevaría a dirigir la monarquía hasta 1643, fecha en que se produce su caída, condicionada por las revoluciones interiores (recordemos los problemas con Andalucía, Cataluña y Portugal)<sup>1</sup>. Como indica María Asunción Flórez Asensio (2010: 149), la nueva tarea de gobierno suponía la defensa de los intereses de una monarquía cuyos festejos reales se convertirían en un arma de doble filo: actuarían de modo político y propagandístico como muestra de ostentación de poder. De ahí que en un principio la política del valido inspirara la suficiente confianza para volver a sentir optimismo ante la España imperial, se centrara en recuperar un prestigio perdido y viera sus intereses plasmados en el Palacio del Buen Retiro (1631-1633)<sup>2</sup>. Judith Farré (2003) señala cómo Sebastian

---

<sup>1</sup> Jonathan Brown y John Elliot (2003), a propósito de las tareas de demolición y edificación de la monarquía que se proponía el valido, recogen el testimonio de Tirso de Molina, que emplea el término «arquitecto» queriendo simbolizar los grandes proyectos que albergaba el Conde-Duque en sus manos. Para el dramaturgo, los arquitectos representan la imagen de una amenaza que se cierne sobre un «edificio espléndido», el imperio español.

<sup>2</sup> El programa político del Conde-Duque fue recogido en el Gran Memorial presentado al rey en 1624. Solo a través de las pautas dictadas por él mismo alcanzamos a entender el entramado político que subyace bajo el reinado del Rey Planeta, sobrenombre otorgado a Felipe IV en un intento por equipararle con Luis XIV, el Rey Sol. El título, fijado durante los primeros años del reinado, nos resume la imagen del monarca que el valido quería transmitir (cfr. Elliot, 2006: 50). En 1622 El Conde de Villamediana recalca en La gloria de Niquea la llegada de un nuevo Apolo, que traerá la Edad de Oro, personificado en la figura de Felipe IV. Por esas mismas fechas Lope de Vega en La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba saluda a «Felipe, como sol que va saliendo, / y estos nublados viles esparciendo» (1970: 337). Asimismo Tirso de Molina usa el término «el planeta real» en Tanto es lo de más como lo de menos y sus implicaciones también se exponen en uno de los diálogos de las Tardes del Alcázar, escritas por el sevillano Juan de Robles hacia 1631: «[...] el Rey es verdaderamente un Sol: no solo por lo único, que quiso significar Augusto en la empresa de sus monedas, y por la superioridad que este planeta tiene a los demás, sino también por lo útil de sus efectos, de criar, y engendrar, y alumbrar, y calentar, y hacer otros diversos beneficios, y regalos comunes a todas las criaturas» (1948: 48).



Neumeister sintetiza las claves de interpretación del desarrollo festivo recurriendo al concepto de consumo ostentoso acuñado por el americano Thorstein Veblen:

Gracián presupone como ideal la identidad sustancial de «ostentación» y «realidad». Y este es el problema crucial de los últimos Habsburgos: ya no pueden más que pretender una tal identidad. Les queda como único instrumento de combate en la concurrencia de las monarquías europeas el lustre de la corte. Lo emplean, pues, para sus fines políticos sin ninguna consideración de los gastos e incluso contra las protestas que suscita ese consumo ostentoso (1991:171).

Este es el contexto en el que Felipe IV, muchas veces sintiéndose prisionero en el papel de rey debido a la ley de herencia, desempeñaría una labor fundamental como mecenas y promotor de las artes y las letras del Siglo de Oro español. Será precisamente en esta faceta donde nuestro trabajo encuentre su justificación, ya que nos centraremos en la figura de un monarca tantas veces excusado por la gran riqueza cultural de una corte que vio gestar la obra de los más importantes músicos, pintores y escritores del momento<sup>3</sup>. Hay constancia del interés que Felipe IV manifestó por las distintas artes, siendo uno de los principales mecenas que contribuyó a enriquecer las estancias regias del entonces Alcázar con cuadros de Alberto Durero, Tiziano, Tintoretto y, sobre todo, Rubens, Murillo y Velázquez, capaz de immortalizar con el pincel no solo a la corte sino también cada detalle de la sociedad del momento (*cfr.* Elliot, 2006: 43).

En la primera mitad de su reinado, correspondiente a la etapa de su juventud y a la privanza del conde-duque de Olivares, el llamado Rey Galante –por sus devaneos amorosos– desatendió en no pocas ocasiones los negocios de estado, prestando atención a las fiestas y espectáculos que se celebraban tanto en el Alcázar como en los corrales de comedias a los que acudía de incógnito. La impresión de la corte durante estos primeros años era de viveza y animación. Desde niño recitaba o representaba junto con su hermano don Carlos y las infantas pequeños papeles con el fin de romper el tedio reinante bajo la protección de su preceptor, de ahí su afán por la poesía y el teatro. Pronto, el joven monarca adoptó e hizo gala de su afición patrocinando las numerosas representaciones que se sucedían en el Salón Grande o Dorado del Alcázar, destinado a las principales fiestas. Especial predilección debió sentir por todo un entramado escénico que conseguía desviar en muchos casos la atención del texto que se

---

<sup>3</sup> Fernando Bouza (2005) ha realizado un estudio y catalogación de los libros de Felipe IV contenidos en la biblioteca de la Torre Alta del Alcázar a partir del inventario que en 1637 llevó a cabo Francisco de Rioja, bibliotecario Real. El problema radica en saber en qué medida representan los gustos del rey o suponen sugerencias del Conde-Duque.

representaba. En este sentido, la figura de don Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués de Liche, contribuyó de forma decisiva –en su calidad de responsable de los festejos reales– al esplendor alcanzado por el teatro cortesano durante los años de Felipe IV:

Fue el primero que mandó delinear mutaciones y fingir máquinas y apariencias, cosa que, siendo mayordomo mayor el condestable de Castilla, ha llegado a tal punto, que la vista se pasma en los teatros, usurpando el arte todo el imperio a la naturaleza, porque las luces hacen convexas las líneas paralelas, y el pincel sabe dar concavidad a la plana superficie de un lienzo, de suerte que jamás ha estado tan adelantado el aparato de la escena, ni el Armonioso primor de la Música como en el presente siglo (Bances Candamo, 1970: 29).

La referencia resulta significativa, pues nos permite hacernos una idea de las obras teatrales de los Siglos de Oro como espectáculos en su conjunto, donde se conjugan una serie de elementos que les fueron propios desde sus comienzos. Debemos recordar cómo desde el Renacimiento existe la tendencia a aunar las distintas artes contribuyendo a aportar una variedad muy significativa para un público que observa cómo se enriquecen las piezas y se siente identificado con ellas, ya que en muchos casos los motivos que se utilizan son fácilmente reconocibles. En los precedentes del teatro áureo, a partir de las innovaciones de Juan del Encina en el siglo XVI, el papel de la música ha sido fundamental en la historia del teatro español. Su importancia queda puesta de relieve al constituir no solo lo que la poética clásica ha venido denominando «teoría de los afectos», *pathos*, sino también al definir los distintos géneros teatrales, sobre todo en el teatro del siglo XVII en el que sobresalen géneros especialmente musicales de carácter breve (la loa, el baile, la jácara, la mojiganga) junto con las fiestas reales cantadas, cuya música es esencial. Junto a ellos, los entremeses formarían el corpus de obras que estudia María Asunción Flórez bajo el tinte de géneros parcialmente musicales, ya que los textos presentan desde fórmulas consagradas en el cierre, –donde la presencia de los músicos y la guitarra es esencial para terminar en final feliz–, hasta canciones, tonadillas, romances y versos recitados con algún tipo de acompañamiento musical<sup>4</sup>. Ante estas piezas de carácter tradicional es lógico pensar que la música que los acompañaba poseyera también una impronta popular, como demuestra

---

<sup>4</sup> Miguel Querol (2005: 23-29) estudia las diferentes maneras en las que la música está presente en los entremeses cervantinos. Con posterioridad, Abraham Madroñal ha señalado el estrecho vínculo que Luis Quiñones de Benavente –entremesista más notable en el Madrid de Felipe IV– mantenía con la música, ya que él mismo se encargaba de componer e interpretar las canciones que acompañaban los bailes con motivo de las fiestas del Corpus en la catedral de Toledo (2008: 227).

el reducido número de piezas que conservamos en los cancioneros poético-musicales de los siglos XVI y XVII<sup>5</sup>. Gracias a ellos accedemos a la colaboración entre compositores y escritores: la relación entre Juan Hidalgo y Calderón de la Barca –como figuras ligadas al esplendor de la corte de Felipe IV– ha merecido múltiples estudios por parte de la crítica.

Asimismo, la referencia al pincel y al aparato escénico nos remite a todo un entramado artístico en el que Giulio Cesare Fontana, Cosme Lotti, Baccio del Bianco – su sucesor en 1651– y Antonozzi, serán los encargados de asentar las bases de una larga tradición cuyo esplendor es equiparable al alcanzado en el siglo XIX en las representaciones del teatro de Bayreuth, donde Wagner perseguía la consecución de la obra de arte total, pretensión a la que se había acercado Calderón de la Barca en su obra, sobre todo al concluirse la construcción del Palacio del Buen Retiro<sup>6</sup>, marco perfecto para lograr el espectáculo total. Finalizadas las obras en 1633, comenzaba la primera de las décadas marcada por toda una variedad de fiestas cortesanas que utilizaban cualquier tipo de evento como pretexto para diferentes celebraciones:

El Buen Retiro es un palacio real, edificado delante de una de las puertas de Madrid. Cuatro construcciones importantes y cuatro pabellones forman un cuadrado perfecto. En el centro hay un jardín con flores y una fuente con una estatua, que arroja agua, con la cual se riegan las flores y los árboles de las calles, que van de unos edificios a otros. Este palacio tiene el defecto de ser muy bajo; pero las habitaciones son espaciosas, lujosas y adornadas con buenos cuadros. El oro y los colores más vivos, que revisten los techos y artesonados, resplandecen por todas partes... El parque tiene de circuito más de una legua. Hay en él muchos pabellones aislados muy lindos... y un canal, donde confluyen muchas fuentes de agua viva, y un estanque, en el cual se ven góndolas pequeñas del Rey, pintadas y doradas. Habita aquí mientras duran los grandes calores del verano, porque las fuentes, los árboles y los prados hacen este paraje más fresco y agradable... El teatro para la representación de las comedias está bien trazado, es grande y adornado de esculturas y molduras doradas. Caben holgadamente quince personas en cada palco. Todos tienen celosías, siendo doradas las del Rey. No hay orquesta ni anfiteatro, y los asientos se hallan en el patio o parterre, y en unos bancos [...] Antes era pública la entrada, aunque asistiera a la función el Rey; pero esta costumbre ha sido abolida, y para entrar ahora es preciso ser de un

---

<sup>5</sup> Retomaremos la importancia de esta impronta popular en el epígrafe dedicado al estudio del teatro lírico-musical cortesano. A nuestro modo de ver, será esta junto con los preceptos dictados por Lope de Vega en el *Arte Nuevo de hacer comedias*, una de las principales dificultades a las que tendrá que hacer frente la intromisión de las ideas de la ópera italiana en nuestro país. Sobre la pervivencia de la lírica popular en el género véase Frenk (2003: 16 y siguientes).

<sup>6</sup> César Oliva (1983) destacó el papel de Calderón como director escénico que atendía a la armonía del conjunto en el que se combinan adecuadamente los decorados, las mutaciones, la música, la expresividad de los versos, el trasfondo de los personajes y la acción.

rango elevado, o desempeñar, por lo menos, algún cargo importante, o pertenecer a alguna de las tres órdenes militares [...] Este teatro es, sin duda, muy bello: todo él está pintado y dorado, y los palcos, como en los nuestros de ópera, tienen celosías, pero desde arriba hasta abajo, de modo que son verdaderos aposentos. El del Rey es suntuoso (Aulnoy, 1986: 133-142).

Muchas fueron las comedias que se representaron, compuestas no solo por los dramaturgos universales –Lope de Vega y Calderón de la Barca–, sino también por escritores de la talla de Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Rojas Zorrilla, Antonio de Solís, Antonio Mira de Amescua... de tal modo que el esplendor alcanzado por la nueva sede palatina llegaría a ser comparable con el entorno de Versalles y la corte del Rey Sol. En definitiva, al levantar en 1639 el Coliseo del Buen Retiro como teatro oficial de la corte, se resumiría a la perfección la imagen de esplendor del monarca que el Conde-Duque quería transmitir y se emularían los aires de grandeza que imperaban en la corte francesa. José Deleito y Piñuela nos ofrece una estampa del mismo:

Este era muy superior a los corrales de la Cruz y del Príncipe, tanto en su construcción como en artificios escénicos. Se trataba de un local cerrado semejante al de los teatros de hoy, con un escenario que podía abrirse en el fondo hacia el jardín, de manera que formara parte de un espectáculo que se enriquecía a base de los efectos de una complicada tramoya (Deleito, 1988: 224).

Las fiestas cortesanas de mayor esplendor se llevaron a cabo durante 1621-1640, periodo de juventud del rey. Casado con Isabel de Borbón –quien había recibido una exquisita educación en la corte de su padre, Enrique IV de Francia–, continúa la línea de los festejos, entre los que cabría destacar las festividades celebradas en honor al nuevo reinado (1622) y el nacimiento de cada uno de los miembros de la familia real. Estos se convirtieron en uno de los pretextos habituales en el calendario de fiestas cortesanas, con una intención y funciones bien definidas, como ya indicó José María Díez Borque (1994), quien en la misma línea que Sebastian Neumeister, John E. Varey o Teresa Ferrer, destaca el poder de la fiesta cortesana como mecanismo de ostentación política<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> John E. Varey (1982: 61) afirma: «Court entertainments in Spain can be seen as a reflection of royal power, as well as means of beguiling the tedium of Court life. As Bacon says, the magnificence of Court entertainments can be taken as a measure of the majesty and power of the king's person». En la misma línea, Sebastian Neumeister señala cómo en el teatro de corte es el rey el que paga y por eso tiene «el derecho de mandar, con motivo de un nacimiento, de un cumpleaños, de un triunfo militar o un drama y de reclamar, al mismo tiempo, ciertos elementos y efectos estéticos. El teatro está al servicio del poder» (1981: 43). Esta instrumentalización política de la fiesta de la corte ha sido tratada asimismo en los trabajos de Margaret R. Greer.

En 1629 nacía el príncipe Baltasar Carlos, esperado varón fruto del matrimonio con Isabel de Borbón, quien no sobrepasaría los 16 años de edad. En un espacio de tiempo breve, 1644 y 1646 respectivamente, Felipe IV sufriría una crisis en el ámbito privado, pues había perdido a su mujer y su hijo, único heredero al trono. Tras la muerte del príncipe Baltasar Carlos, el rey se vio obligado a casarse de nuevo para continuar la dinastía. Políticamente el reinado estaba abocado al fracaso pero la vida del rey se reanimaría a raíz de su matrimonio con su sobrina, Mariana de Austria (1649), de apenas 15 años. De esta unión nacieron cinco hijos, de los cuales nos interesan los varones: Felipe Próspero (1657-1661) y Carlos, futuro Carlos II (1661-1700). El nacimiento de Felipe Próspero el 20 de noviembre de 1657, heredero esperado desde la muerte del príncipe Baltasar Carlos, determinó un gran impulso para el teatro cortesano por la variedad y el carácter tan diverso de las piezas que se suceden para rendir homenaje al mismo<sup>8</sup>: obras como las de Calderón, *El príncipe constante*, *El laurel y Afectos de odio y amor*; las de Solís entre las que destacó *Triunfos*, –a juzgar por el eco que tuvo entre quienes asistieron–, y *El laberinto de amor* de Diego Gutiérrez, fueron repetidas en diversas ocasiones a lo largo de los meses de aquel año hasta llegar al primer cumpleaños del príncipe, que se festejó desde el punto de vista teatral con *Los tres afectos de amor* de Calderón<sup>9</sup>. Sin embargo, las actividades y extravagancias de la corte tenían lugar bajo un telón de fondo de constantes críticas en un país que se hallaba ensombrecido y veía mermados sus intereses a favor de la monarquía francesa<sup>10</sup>.

De esta manera la capital adquiere durante el reinado de los últimos Austrias calidad de escenario teatral y se convierte en una metáfora de *El gran teatro del mundo*. Las acotaciones escénicas abarcaban hasta el último detalle, los decorados resultaban en muchos casos imponentes y el reparto incluía protagonistas y personajes secundarios.

---

<sup>8</sup> Sobre la relación de las fiestas que se sucedieron con motivo del nacimiento del príncipe heredero, véase Alenda y Mira (1903: 330 y siguientes).

<sup>9</sup> La repercusión de las fiestas teatrales que se sucedieron en torno al nuevo heredero, estudiadas por extenso en el artículo de María Luisa Lobato (2002), dieron cabida en escena a los propios criados de palacio. Esta tendencia había sido inaugurada años antes con *La gloria de Niquea*, de Juan de Tassis –obra inspirada en el Amadís de Grecia–, en la que intervinieron no solo las damas y camareras de la reina en el papel de las ninfas, sino también la infanta doña María –en el papel de Niquea–, y la misma Isabel de Borbón en el papel mudo de la Reina de la Hermosura, probablemente para enmascarar su procedencia francesa.

<sup>10</sup> Uno de los festejos públicos más estudiados por la crítica tiene que ver con la firma del Tratado de los Pirineos, pactada por las monarquías española y francesa el 7 de noviembre de 1659 para poner fin a un conflicto iniciado durante la Guerra de los Treinta Años. El Tratado preveía el matrimonio de María Teresa de Austria, hija de Felipe IV, con el delfín francés, futuro Luis XIV. Así lo asegura una de las relaciones de los festejos en honor del mariscal Grammont, embajador del Rey Sol, quien acude a la corte para pedir la mano de la infanta. Sobre esta relación véase Alenda y Mira (*op. cit.* nota 10, 349-352).

Incluso el director existía en la figura de un valido que afianzaba a base de triunfos su propia reputación. Será la conjunción de todos estos factores la que nos lleve a estudiar una de las manifestaciones teatrales gestadas en este contexto: el teatro lírico-musical y su proyección en el siglo XVII desde sus comienzos –con el nacimiento de Felipe Próspero– hasta la minoría de edad de Carlos II y la regencia de Mariana de Austria.

## II. Condicionamientos para la aparición de un nuevo género

En el Barroco, las fiestas y el teatro ocupaban un lugar privilegiado en todas las cortes europeas: se trataba de espectáculos con una teatralidad desbordada al servicio de una causa civil o religiosa (*cfr.* Díez Borque, 1994; Maravall, 1990) que servían como instrumentos de poder a la vez que desarrollaban todo un mecanismo simbólico que se plasmaba con claridad en la monarquía de los Austrias. No debemos olvidar que estas festividades, en tanto que rituales, aunaban el componente popular concretado en una funcionalidad e intención precisas así como en la exigencia y el nivel de participación del espectador, ya que el género teatral participa de las órbitas concéntricas de teatralidad y exige la participación activa de cada uno de sus componentes (*cfr.* Díez Borque, 1987). En este sentido resulta especialmente interesante el papel desempeñado por todo el entramado escénico y juego de tramoyas para captar la atención del público así como la temática mitológica característica de las grandes comedias a fin de enmarcar las representaciones dirigidas a la corte: la monarquía debe contemplar las obras pero a su vez ha de participar en las mismas activamente (*cfr.* Díez Borque, en Calderón, 1986: 186-170)<sup>11</sup>. Recuérdense las fiestas celebradas con motivo de los matrimonios o enlaces reales, estudiadas por extenso en el artículo de Esther Borrego Gutiérrez (2003), en las que destaca como componente esencial la participación de las propias personas regias e incluso del pueblo en algunos casos. Dada su importancia, por la repercusión que tuvo en la creación de un nuevo género dramático y su vinculación con las restantes artes, una de las obras que a nuestro parecer mejor ejemplifica las características que acabamos de presentar es *La púrpura* (1659), con música de Tomás de Torrejón y Velasco y libreto de Calderón de la Barca. En ella el gran dramaturgo de corte recrea el mito de Venus y Adonis por medio de un entramado simbólico y alegórico a través del cual parece advertir de los peligros a los recién casados, la joven infanta María Teresa y el todavía delfín francés Luis.

Otro de los aspectos que apoya la relación entre la fiesta cortesana y la fiesta popular es el constante trasvase de textos de las salas de palacio a los corrales de comedia, ya que la mayor parte de las obras que se componen no son encargos exclusivos de la corte<sup>12</sup>. Esta interrelación permitirá a los dramaturgos una constante

---

<sup>11</sup> No debemos olvidar que las ceremonias, caracterizadas por su rigidez desde el punto de vista formal, estaban regladas por las «etiquetas de Palacio», normas que regían cada paso en las mismas (*cfr.* Rodríguez Villa, en Río Barredo, 2003: 23).

<sup>12</sup> Felipe B. Pedraza (en Díez Borque, dir., 1998: 76-77) distingue dentro del teatro cortesano los siguientes fenómenos dramáticos: representaciones palaciegas de comedias ya estrenadas en el corral;

utilización de elementos que triunfaban en las tablas. Sin embargo, cabe plantearse el papel que desempeñaron los espacios palaciegos en el desarrollo de la escenografía y su paulatina separación de los corrales, sobre todo a partir de la inauguración de El Coliseo del Buen Retiro (1640), concebido con la doble función de teatro cortesano y público<sup>13</sup>. Durante la década de los cuarenta se gestarán toda una serie de obras que ponen en juego el mecanismo de los sentidos y son el resultado de un conjunto múltiple de esfuerzos convergentes, procedentes de especialidades como la pintura, la danza, la música y la ingeniería<sup>14</sup>. Othón Arroniz (1997: 272) emplea el concepto *mise en scène* para referirse a esta conjunción de factores que abarcarían desde el edificio donde el teatro se convierte en fenómeno social hasta el espacio escénico con sus convenciones y recursos. Solo considerando las circunstancias materiales que rodeaban a las representaciones alcanzaremos a contemplar el teatro clásico en su sentido de fiesta y espectáculo, tras las cuales destaca el papel promotor de las reinas: Isabel de Borbón (1622-1644) y Mariana de Austria (1649-1696).

Transcurrido el tiempo de luto por la muerte de Felipe III, en 1622 la corte madrileña inicia con *La gloria de Niquea* y *El vellocino de oro*, representadas en el Palacio de Aranjuez, la separación entre el teatro cortesano y el teatro de corral, acentuada con la llegada a la corte de los escenógrafos italianos que despliegan un sistema de espectacularidad que en muchos casos eclipsaba a la palabra teatral<sup>15</sup>. Los

---

encargos de textos y representaciones para fiestas palaciegas, dentro de los esquemas vigentes en el teatro de corral y, en consecuencia, susceptibles de reponerse en los locales públicos; producciones específicas para palacio, generalmente de gran aparato, con música o con exigencias muy especiales en lo relativo al espacio escénico: estanques, jardines...; comedias burlescas escritas para las fiestas palaciegas; comedias de repente; loas, bailes, entremeses y saraos que complementan la representación principal.

<sup>13</sup> Consideramos pertinente a lo largo de estas páginas abarcar tan solo los espacios que guardan relación a las fiestas reales objeto de nuestro estudio, pues de otro modo nos detendríamos en consideraciones específicas de otro trabajo. Sin embargo, no olvidamos las posibilidades de representación que ofrecían los salones de la realeza, el estanque, los jardines y las ermitas del Palacio del Buen Retiro. Lo mismo ocurre con las calles y las plazas, cuya importancia queda puesta de relieve en los autos sacramentales (Arellano, 2003).

<sup>14</sup> Cabe preguntarse por el papel que desempeñaron las máscaras y sus posibilidades dramáticas en esta tendencia al espectáculo total con la inclusión de la música y canto, bailes y danzas. Si por un lado, como indica Teresa Ferrer (1993), reconocen elementos de la tradición del fasto medieval y renacentista, por otro muestran estéticamente intereses de época por temas como el de la mitología, el mundo pastoril o la caballería y anticipan técnicas de puesta en escena del teatro palaciego al asumir la escenografía típica de la comedia cortesana.

<sup>15</sup> El primer ingeniero italiano que llega a la corte para trabajar en las fiestas de Aranjuez fue el capitán Giulio Cesare Fontana, que llegó a España en 1622 con motivo de la celebración de dichos festejos. Para una relación del espectáculo visual que provocaron sus decorados remitimos a Shergold (1967: 269-270) y María Teresa Chaves Montoya (1991). Poco después, Cosme Lotti y Baccio del Bianco revolucionarían los espacios escénicos. Este último, al igual que Cosme Lotti, se inspira en la corte de los Medici para producir sorprendentes efectos así como cambios de escenario. *La fiera, el rayo y la piedra* así como *Fortunas* conservan un juego completo de dibujos que demuestran los complejos diseños de su



años posteriores constituirán la base para la configuración de nuevos espectáculos a la italiana, tan solo posibles en el entorno de la corte. Resultado de esta influencia es *La selva sin amor* (1627), que en palabras de Profeti (en Díez Borque, dir., 1998: 89), constituye un «documento escalofriante de lo que hubiera podido ser la ópera española». Pero el salto definitivo hacia la presencia de las formas italianas traídas de Roma en el repertorio español, no tuvo lugar hasta el periodo comprendido entre 1644 y 1653. Por estas fechas se encontraba en la corte el nuncio del Papa, Giulio Rospiglioso, quien trajo su propia música y material que circularía entre los músicos de corte. Como señala Becker (1987) estas nuevas formas quedarían cristalizadas en las dos grandes óperas de Calderón: *La púrpura* (1659) y *Celos aun del aire matan* (1660).

Sin embargo, para acomodar al público a estas formas, varios fueron los intentos entre la ópera y la comedia que han causado no pocos quebraderos de cabeza a la crítica en cuanto a su clasificación, como prueban los títulos estudiados en los siguientes apartados. A partir de 1650 con la remodelación del Coliseo del Buen Retiro y Calderón de la Barca como autor dramático consagrado al teatro mitológico, se produce el apogeo de la música en la fiesta cortesana (cfr. Stein, 1993: 124-125). En 1651 el dramaturgo compone para el cumpleaños de Mariana de Austria *La fiera, el rayo y la piedra*, donde se señala la presencia de las distintas artes al servicio del drama. Lo mismo ocurrirá con *Fortunas* (1653), *El golfo de las sirenas* (1657) y *El laurel* (1658), en las que la música juega un papel decisivo, que será estudiado con profundidad a continuación.

## **II.1. El teatro cortesano: lugar de encuentro entre literatura y música**

A comienzos de siglo asistimos no solo al teatro como un género consolidado sino a su profunda renovación a través de la preceptiva dramática lopista y calderoniana. La novedad consustancial que supuso el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) afectó a todos los aspectos del drama pero tal vez el que más nos interese para nuestro estudio atiende al modo de provocar emociones definido en la *Poética* aristotélica (2002: 62-65). Es sobre todo la búsqueda del efecto llamativo lo que distingue a la época barroca de sus inmediatamente anteriores o posteriores, pues en el marco de todo el arte barroco

---

escenografía (Shergold, 1967: 305-306). Para analizar el gran binomio artístico que supusieron las figuras de Baccio y Calderón, remitimos a Rafael Maestre (1992).

se intenta conmover los sentidos<sup>16</sup>. Si los pintores no dudan en acentuar toda la carga de su obra a través del color –recordemos las pinturas de Caravaggio (1573-1619)–, los dramaturgos se apoyarán en la unión de las diversas artes, entre las que la música adquirirá un papel esencial dado su funcionalidad y capacidad de adaptarse a las necesidades dramáticas<sup>17</sup>.

Como indica Flórez Asensio (2006: 226), las fiestas reales son creadas basándose en el concepto de la *imitatio*, con su referente más cercano en la figura del rey y todo un mecanismo de propaganda, suntuosidad e ideal simbólico que le rodea, a partir del cual cobra sentido la materia mitológica y se establece un equilibrio entre las distintas artes que conforman la representación: la poesía –provee el contenido y los conceptos–, la pintura –se encarga del marco de la representación– y la música –aporta el alma y la vida– (cfr. Greer, 1989). Asimismo Lope de Vega declaraba en el *Arte nuevo de hacer comedias* cómo: «cualquiera imitación poética / se hace de tres cosas, que son, plática, / verso duce, armonía, o sea la música» (Vega, 2012: 134); (cfr. Aristóteles, 2002: 32-35). La importancia de las distintas artes en el teatro cortesano viene subrayada en el texto de *Fortunas* en las palabras de Calderón, consideradas como la aproximación teórica más cercana a los procedimientos de un espectáculo integrador (cfr. Greer, 2000: 622- 624)<sup>18</sup>:

---

<sup>16</sup> La comprensión de los efectos de la música en el alma depende de teorías filosóficas desarrolladas por filósofos de la Antigüedad entre los que Platón y San Agustín cumplen un papel esencial (cfr. Stein, 2000: 144).

<sup>17</sup> La historia de la competencia entre las artes y sus representantes se remonta hasta Leonardo Da Vinci, quien en su *Trattato della pittura* (ca. 1490) trata sobre la primacía de las distintas artes enfrentando a la pintura, poesía, música y plástica (cfr. Neumeister, 2000: 50). Por otra parte, no puede pasarse por alto el paralelismo entre la música y las demás artes, sobre todo la arquitectura. En este momento se puede comparar la proporción visual de la nueva arquitectura gestada en Roma a manos de Bernini, por citar un ejemplo, con los efectos armónicos logrados por estas fechas en los madrigales de Monteverdi, apuntados en el cromatismo de compositores como Gesualdo y Marenzio (cfr. Sadie, 2000: 146). En literatura Calderón de la Barca sería su correspondiente «arquitecto literario», pues se trata del autor que mejor conjuga las artes otorgando al sonido un valor superior especialmente importante en los autos sacramentales (cfr. Díez Borque 1997a; 2000b). Esta dimensión metafísica se hace patente en la puesta en escena de la adaptación de *La vida es sueño* representada en Düsseldorf en 1835, que fue precedida de la Quinta Sinfonía de Beethoven (cfr. Regalado, 2011: 16).

<sup>18</sup> En el siglo XVIII Tomás Iriarte, en el poema *La música* (1779) dedica unos versos del canto IV a subrayar este tema: «Las representaciones teatrales / son las que del ingenio y los sentidos / los deleites ofrecen reunidos. / Así logran Melpómene y Talía, / servidas de las artes a porfía, / tantos secuaces en los pueblos ocultos; / ya expresan con la dulce Poësia / del alma los afectos más ocultos; / ya las da la sublime Arquitectura / escena en que brillar con aparato. / La gallarda Pintura / con el vistoso ornato / de las más adecuadas mutaciones / ayuda a las poéticas ficciones; / y con ellas la Danza / las suyas, no inferiores, interpola. / Pero ¿cuál de estas artes por sí sola, / sin tu dichosa alianza, / o inmortal Armonía, / avasallar los ánimos podría?» (2007: 197-198).

MÚSICA	El arte soy liberal de la Música, y aunque fío de mis fantasías el empeño en que hoy se ven, ¿quién habrá que me acompañe a salir airosa de él?
POESÍA	Los estudios de esta pluma [...]
PINTURA	Los rasgos de este pincel [...] (Calderón de la Barca, 1994a: 43).

En sus obras los compositores pretendían provocar pasiones e intentaban sostener el afecto. Se trataría de una labor de introspección psicológica (Sabik, 1997) que emplea la música como lenguaje universal para suscitar una experiencia estética en el oyente. De este modo, basándonos en la teoría neoplatónica sobre la influencia de la música en los sentidos, vincularemos la literatura y la música que «controla aspectos importantes de lo que ocurre en escena, pudiendo, por ejemplo, mantener mucho tiempo un estado de ánimo y luego cambiarlo bruscamente» (Stein, 1993: 359)<sup>19</sup>. En la loa que precede a *El jardín* (1648) la Música triunfa sobre los Ingenios: «¿Cuándo la música no / fue el imán de los afectos?» (Calderón de la Barca en Querol Gavaldá, 1981a: 33). En 1659 Calderón escribe *La púrpura de la rosa*, subtitulada: *representación música y fiesta que se hizo a sus Majestades en el sitio de la Zarzuela, toda de música*. En la loa asigna la pregunta: «¿dónde el afecto hallaré?» a la figura de la Zarzuela, a quien contesta el Vulgo que se hallará «en esas músicas bellas / que Tristeza y Alegría traen tras sí» (Calderón de la Barca, 1990: 159; *cfr.* Stein, 1993: 206-207). Esta idea sobre la influencia de la música en las pasiones aparece reiterada en *Los celos hacen estrellas* (1672) con música de Juan Hidalgo y texto de Juan Vélez de Guevara, representada para celebrar el cumpleaños de la reina Mariana de Austria y basada en la historia de Júpiter e Ío de las *Metamorfosis*. En ella la glosa en octavilla sobre Siringa y el dios Pan, pronunciada por Mercurio, adormece a Argos y le sirve al dramaturgo para exponer las ideas sobre la música conocidas en el momento:

MERCURIO [...] Los albogues pastoriles,  
que de siete cañas forman

---

<sup>19</sup> Los siguientes versos pronunciados por Yupanki en *La aurora en Copacabana* (1672), suponen un claro ejemplo de cómo cambia la música el estado de ánimo e ilustran a la perfección la cita de Stein: «¿Qué es esto? Tristes lamentos / de un instante en otro pasan / a ser dulces armonías / de sonoras voces blandas» (Calderón, 1994b: 169-170; *cfr.* Miguel Querol, 2000).

un instrumento, se deben  
a la ninfa desdeñosa,  
que convirtiéndose en caña,  
como nacen huecas todas,  
el aire con que se mueven  
es el mismo que las toca.

ARGOS [...] Tu voz de cualquiera forma  
divierte, y aunque discreto  
tu buena razón apoyas,  
no sé qué tiene tu voz  
cantando, que el alma roba,  
y suspende los sentidos,  
si es que no los aprisiona (Vélez de Guevara, 1970: 79; *cfr.* Ovidio, I, 2003: 676-686).

Conforme a la «teoría de los afectos» o pasiones cartesiana la canción debe parecer que sale directamente del corazón y del espíritu del que canta «como las percepciones, o los sentimientos o las emociones del alma, que se refieren particularmente a ella, y que son causadas, sostenidas y fortificadas por un movimiento de los espíritus» (Descartes, 1993: 45). De este modo, la música se manifiesta como un universo mágico que envuelve a dioses y mortales sobre los que ejerce un efecto persuasivo<sup>20</sup>, como se aprecia en la escena musical que cierra la jornada segunda de *Fortunas* (1653), donde Mercurio y Palas se dirigen a Perseo, le revelan que Júpiter es su padre y le dan instrumentos de poder (el caduceo de Mercurio<sup>21</sup> y el escudo de Palas) para que pueda vencer a Medusa:

---

<sup>20</sup> Nótese cómo la música sirve también para revelar el poder sobrenatural de personajes míticos, como Arión, hijo de Neptuno, quien en la jornada tercera de *Duelos de ingenio y fortuna* (1687), se sirve del canto como invocación para aplacar la furia del mar: «Arión Rústicos ciudadanos de las ondas, / líquidas ninfas de sus aguas puras, / húmedos moradores de su seno, / huéspedes verdes de su esfera inculta; / rústicos, líquidos, húmedos huéspedes / de las espumas: / ¡oíd, atended, advertid, escuchad! / [...] Neptuno Este sonoro acento [...] de mis profundas cavernas me saca, para que acuda / a Arión, que es mi hijo; a quien pudo, / su méritos solo, quitar la Fortuna. / [...] Arión Sacro padre Neptuno [...] / Y pues llega la hora / que la antorcha diurna / se apaga, y en tus ondas / de púrpura un piélago / náufrago inunda, / ¡recíbeme en tu centro, / y con marinas plumas, / transportines de vidrio, / tímidos, trémulos, / céfiros mullan!» (Bances Candamo, 1687: 54r-54v).

<sup>21</sup> Según la tradición se atribuye a Hermes la invención de la música al construir la lira utilizando como caja de resonancia un caparazón de tortuga. En diferentes interpretaciones mitológicas encontramos al dios como inventor de la flauta o la siringa, que cambió al dios Apolo por el caduceo de oro (*cfr.* Falcón Martínez, 1997: 467- 468).

*Cantando de esta suerte*

MERCURIO Ama, espera y confía;  
porque no puede  
el que vence sin riesgo,  
decir, que vence.

PERSEO ¿Quién eres, hermoso joven,  
que dulce y veloz dos veces  
suspendes, no sin asombro,  
al aire que te suspende?  
¿Quién eres, que, tremolando  
los alados martinetes  
del sombrero y del coturno,  
vuelas, pájaro celeste?

MERCURIO Soy quien de tus altos hechos,  
Perseo, a su cargo tiene,  
que la Discordia no logre  
las iras con que te ofende.  
Mercurio soy, que a animarte  
vengo, para que no entregues  
al acaso la esperanza,  
ni el valor al accidente [...]  
Quiero de mi caduceo  
hacerte dueño.  
Cetro, de áspides atado,  
los ojos de Argos se aduermen,  
aduerme con él los ojos  
de Medusa, porque llegues,  
vencido un monstruo, a vencer  
otro.

PERSEO [...] ¿De qué suerte podrá el cetro  
asegurar, que me acerque,  
sin que a lo lejos su vista  
me mate antes?

*Palas en una apariencia en lo alto. De esta suerte*

Ama, espera y confía;  
porque no puede  
el que vence sin riesgo,  
decir, que vence.  
Yo, que la deidad de Palas

soy, a quien también competen  
tus triunfos  
porque no menos  
que a Mercurio me engrandecen,  
a su don vengo a añadirte  
este escudo transparente [...]

MERCURIO    Tú, Perseo, lo mereces  
que eres de Júpiter hijo,  
diciéndote una y mil veces...

LOS DOS      Ama, espera, etc. (Calderón de la Barca, 1994a: 128-130).

Los efectos mágicos de la música resultan significativos en el encantamiento del héroe Rugero en *El jardín*<sup>22</sup>, y en *El golfo de las sirenas* (1657) —«égloga piscatoria» basada en el canto XII de la Odisea en el que Ulises consigue escapar tanto del canto de estos monstruos mitológicos como de Caribdis y Scila. La misma situación se produce en otra de las obras palaciegas de Calderón, *Ni amor se libra de amor* (1662), sobre la historia de Cupido y Psiquis, donde en la escena de la seducción de Cupido, se insiste de nuevo en el valor persuasivo de la música a través de la repetición de secuencias melódicas y rítmicas y se muestra su influencia sobre los mortales<sup>23</sup>. La misma intención persiguen los versos del acto segundo de *Fieras afemina amor* (1670) en los que Cibeles advierte a Anteo mediante una canción lírica:

*Cantando*

CIBELES      Feliz y infeliz amante,  
pues compitiendo entre sí  
te hizo feliz el nacer  
y el amar te hizo infeliz,  
ya dejo por ti  
en lechos de mayo, regazos de abril.

<sup>22</sup> La música compuesta para la escena del jardín en *El jardín* era innovadora en comparación con lo que era usual en los espectáculos palaciegos antes de 1652. La asociación entre canción y encantamiento, y entre figuras o recursos especiales y efectos escénicos pronto llega a ser importante para el éxito de las obras de Calderón (las llamadas semi-óperas). En muchas ocasiones, los dioses cantan largas canciones para persuadir, encantar, convencer o conferir sus conocimientos o sus poderes a los mortales. La música concordante y repetitiva permite que los dioses influyan sobre los mortales a través de los sentidos (cfr. Stein, 1994).

<sup>23</sup> La similitud que la obra mantiene con *El jardín* ha sido puesta de manifiesto por Stein (1994), quien subraya las coincidencias no solo en el estilo de la música (silábica y declamatoria), sino también en la estructura de las escenas, la situación en la que se encuentran los personajes —que intentan ocultar su identidad— y la función mágica del espacio en el que se desenvuelven, donde el palacio de Cupido equivaldría al jardín de la bruja Falerina.

*Ella y Música.*

Y a su voz el eco responde sutil,  
que rompe los aires, dejando por ti.

CIBELES      Cibeles soy, de la tierra  
tan fecunda emperatriz,  
que del confín oriental  
al occidental confín,  
en todo su ámbito hermoso  
no hay reservado país  
que sus montes y sus mares  
no descansen sobre mí [...]

A ti te engendré sin más  
padre que mi mismo ardid. [...]

Mas viéndote hoy en dos riesgos,  
de amar y de competir,  
a cautelarte de entrambos  
quise a tus voces venir,  
dejando por ti  
en lechos de mayo, regazos de abril. [...]

Y pues ya quedas aquí,  
sabiendo que vive Yole,  
y cómo has de resistir a Hércules  
[...] vuelva el sutil  
aire a repetir sus ecos  
en tanto que yo al pensil  
de mi retirado albergue  
vuelvo, de donde salí,  
dejando por ti  
[en lechos de mayo, regazos de abril]

*Música*

Y a su voz el eco responde sutil,  
que rompe los aires, dejando por ti

*Ella y Música*

en lechos de mayo, regazos de abril (Calderón de la Barca, 1984: 150-151)<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Esta escena se puede relacionar con la situación de la jornada segunda de *Fortunas* debido al carácter esperanzador que confieren la Diosa y la Música en el protagonista y la estructura binaria que presenta el texto, marcado por un estribillo recurrente. Este hecho sugiere que pudo haber sido puesta en música no como recitativo sino como tonada estrófica en compás binario rápido y regular característico de esas piezas, con un estribillo que nos remite a cancioncillas populares (*cfr.* Stein, 1994).

Tradicionalmente suele considerarse a Claudio Monteverdi (Cremona 1567-Venecia 1643) como precursor en música de este movimiento de los afectos al haber expuesto, en el prólogo de sus *Madrigales guerreros y amorosos* (1638), las tres pasiones esenciales del alma –ira, templanza y humildad–, descritas por Platón, así como los medios de expresarlas: *concitato*, *molle* y *temperato* (Fabbri, 1989: 405). De este modo el arte barroco exigirá una nueva dimensión a la música que aúne la representación y expresión:

En el siglo XVI una corriente de ideas ligada al Humanismo había marcado ya una serie de hitos en esta dirección. Existía la noción de *musica reservata* destinada, según algunos, a la ilustración musical de las imágenes contenidas en un texto literario [...] Para otros teóricos, sin embargo, la *musica reservata* se asimila al virtuosismo en escritura basado en la utilización de medios técnicos nuevos (especialmente el cromatismo), pero siempre cargados de un poderoso contenido emocional. La *musica reservata* sería una técnica de vanguardia ligada a la expresión figurada de los textos (en Beltrando-Patier, dir., 1996: 342).

Durante el siglo XVII, esta tendencia se centrará en las relaciones entre el lenguaje y la música como código que comparte con el anterior una serie de figuras específicas utilizadas para despertar afectos y conmover (del lat. *commovēre*, alterar, emocionar y mover fuertemente)<sup>25</sup>. Pero María Asunción Flórez (2006), también indica la función que cumple la música en el marco de la acción tanto como prólogo y cierre, como ambientación, resumen y comentario de la acción dramática<sup>26</sup> y subraya cómo «las

---

<sup>25</sup> Desarrollando esta analogía, los teóricos designarán a las figuras musicales con los términos de la retórica, heredados de Aristóteles, Cicerón o Quintiliano. Así, Manfred Bukofzer (1986) se basa en la concepción de la música como principio retórico, con una larga tradición que se remonta a la Edad Media, para afirmar que en el Barroco existían tres tipos de teorización musical: la *musica theórica o theoretica* –encargada del origen del sonido y la importancia de la música para el hombre y para el cosmos, de la armonía de las esferas, de la *musica mundana* y la *musica humana*–; la *musica practica* –manuales prácticos destinados a la ejecución musical–; y la *musica poetica o ars compositionis* –estudia los elementos técnicos con los que contaba el compositor: contrapunto, bajo continuo y modos de composición– (en López Cano, 2012: 42). Sobre la explicación de la *musica mundana* y su relación con la *musica practica* –en tiempos de Calderón de la Barca y Juan Hidalgo–, véase Paloma Otaola (2000) y Juan Bermudo (2005). Para Stein, Calderón de la Barca «was probably the only European composer of the epoch consistently to put into musical practice the belief in *musica mundana*, attempting not only to create musical metaphor, but to achieve a musical realization of this metaphysical concept» (Stein, 1993: 326). En esta línea aparece definida la música en la alegoría de las artes liberales de la *Arcadia* de Lope de Vega (1598), donde la Música se describe como armonía universal que mantiene unidas a todas las cosas naturales y otorga poder a los cuatro elementos. El empleo de esta *armonía mundis* es especialmente significativo en el hechizo de Rugero en *El jardín* (cfr. Wilson, 2000).

<sup>26</sup> Mireille Coulon (1996), a propósito del teatro breve de Ramón de la Cruz, diferencia tres funciones en la música que aparece en su teatro: la música como prólogo a la acción, como decorado sonoro o música de ambientación, y la música con una verdadera función dramática. Remitimos al estudio de Esther Borrego Gutiérrez (2002) sobre la comedia burlesca *Céfalo y Pocris*, para una aplicación de estas funciones. Esta parece ser la línea que sigue María Asunción Flórez (2006), quien estudia la condición de



funciones de la música en relación con los personajes son también muy variadas, aunque en esencia transcurren en dos direcciones: presentar el personaje a los espectadores y permitirle expresar sus sentimientos» (Flórez, 2006: 149)<sup>27</sup>. Como principio de verosimilitud y decoro poético la música asigna a cada personaje un patrón rítmico diferente, de manera que alternan las tonadas y los romances –asociados a personajes bajos–, con los recitativos, referidos a personajes nobles. Lope de Vega declaraba en el *Arte Nuevo de hacer comedias*:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda  
la gravedad real; si el viejo hablare,  
procure una modestia silenciosa;  
describa los amantes con afectos  
que muevan con extremo a quien escucha;  
los soliloquios pinte de manera  
que se transforme todo el recitante,  
y con mudarse a sí, mude al oyente (Vega, 2012: 146).

Como indica Stein (1994: 178), la generalización de las convenciones de la comedia se producen en el teatro musical cortesano a partir de *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) y *Fortunas* (1653). En el prólogo a esta última, la Música advierte: «en las deidades / que introduzcas, ha de haber / otra armonía en la voz, / que en los humanos; que es bien, / que no hablen los dioses como / los mortales» (Calderón de la Barca, 1994a: 44; Stein, 1994: 179). De este modo Calderón de la Barca hace referencia a la necesidad de distinguir entre mortales y dioses representados musicalmente mediante la tesitura de distintos instrumentos como la caja, el clarín y las chirimías, que anuncian al público la presencia en escena de personajes de alto linaje:

---

una música incidental que puede aparecer como elemento ornamental, pero puede también afectar a la trama, personajes e incluso al lenguaje, convertida en parte esencial de la obra como música integrada. Aunque este procedimiento se lleve a cabo de manera más completa en las fiestas de corte, no excluye otros géneros populares como el baile, el entremés, la jácara y la mojiganga, para conformar un corpus de géneros teatrales musicales, en cuya consolidación tuvieron un papel decisivo Luis Quiñones de Benavente y Calderón de la Barca.

<sup>27</sup> Un claro ejemplo de ello –aunque lejano en el tiempo por las fechas objeto de nuestro estudio– es Sergei Prokofiev, quien en 1936 compone *Pedro y el Lobo*, sinfonía en la que cada personaje está representado por uno de los instrumentos de la orquesta. El tema principal de Pedro lo toca un cuarteto de cuerda, en tanto que el timbal representa al lobo. Junto a ellos la tesitura de la flauta travesera le sirve al compositor para imitar el canto del pájaro, el oboe al ganso, y el clarinete y fagot al gato y abuelo respectivamente.

FE [...] mas proseguir no puedo,  
que los templados clarines,  
dulces pájaros de acero  
que a sus voces desafían  
los ruiseñores del viento,  
dicen que ya ha entrado el Rey  
en el coronado cerco (Calderón de la Barca, 1998: 157).

Pero la música también anunciaba la presencia de personajes mitológicos<sup>28</sup> o simbólicos y servía en muchos casos de aviso a los mortales, como ocurre sobre todo con los coros, que se convierten en «la voz impersonal del destino, la voz abstracta de la conciencia moral, la voz extraterrestre que avisa, aconseja e incita al hombre a realizar una acción determinada o, al contrario, a evitarla» (Querol, 1981b: 7). Se trata de uno de los actores en relación directa con lo que se representa (*cfr.* Aristóteles, 2002: 76-79) un colectivo que mimetiza en la ficción escénica a un grupo en relación con los personajes, como ocurría en la tragedia griega. Desde un punto de vista funcional, el coro actúa como intermediario involucrado en la acción, ya que sus cantos son tan cruciales para la trama que, en ocasiones, explican el significado de los acontecimientos que preceden a la acción. Stein (1994: 177) aplica esta función a la canción de aviso de *El caballero de Olmedo* (1620):

*Canten desde lejos en el vestuario, y véngase acercando la voz, como que camina.*  
Que de noche le mataron  
al caballero,  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo.  
ALONSO ¡Cielos! ¿Qué estoy escuchando?  
Si es que avisos vuestros son,  
ya que estoy en la ocasión,  
¿de qué me estáis informando? (Vega, 2002: 401).

<sup>28</sup> En la mitología las musas presiden las creaciones del pensamiento junto con Apolo, Hermes o el dios Pan. La vinculación de Apolo con las musas le hace una figura esencial para cualquier representación alegórica de las artes o la música. Por esta razón el Dios aparecerá en casi todos los motivos ornamentales de los edificios consagrados a la música y la danza durante el siglo XIX. Destacan, por ejemplo, la ópera Garnier o el Teatro de los Campos Elíseos. Esta tradición se prolonga en Europa hasta el siglo XX en el que Apolo, símbolo de la belleza masculina, continuará siendo la figura más emblemática de la poesía y el arte.

Llegados a este punto, antes de continuar con nuestra exposición, debemos recordar el papel que cumplió la *Camerata Fiorentina* del conde Bardi en el desarrollo de estas teorías, ya que fue en este círculo humanístico de poetas, músicos y eruditos en el que se acentúa la relación definitiva entre música y lenguaje (*cfr.* Torrente, 2000). Esta agrupación intentó resucitar el drama antiguo, en el que participaban solistas, coro y orquesta. Se crearon así, siguiendo el modelo de los dramas pastorales del siglo XVI (Tasso, Guarini), los primeros libretos operísticos donde por primera vez se trataría a la música como lenguaje (*cfr.* Sadie, 2000: 145)<sup>29</sup>. Hacia mediados del siglo XVII, la ópera italiana fue llevada a las capitales de otros países, particularmente París y Viena. Será entonces cuando surjan en España las primeras manifestaciones de este género lírico de práctica a la italiana, cuya acogida no pasaría de «mera receta» –en palabras de Danièle Becker (1987)–, que no vería su implantación hasta la muerte de Calderón de la Barca y Juan Hidalgo, en 1681 y 1685 respectivamente.

Dentro de las convenciones teatrales, conforme la práctica del compositor y dramaturgo, la música adquirió no solamente una función expresiva sino también una función simbólica elevada. Por primera vez en la historia teatral española, la música quedaba convertida en un vehículo de comunicación directa con el público que veía plasmados en ella la expresión de sus ideas, afectos y sentimientos: se constata así la música como lenguaje universal y se otorga primacía al valor sonoro de la palabra, que deberá poder escucharse musicalmente sin quedar encubierta a través de los gestos. En palabras formuladas en 1581 por Vicentio Galilei en el *Dialogo de la musica antica et della moderna*, toda escenificación habría de servir al propósito de «fare sentire tutti la parola» (en Neumeister, 2000: 61).

---

<sup>29</sup> El nacimiento de la ópera suele establecerse en Monteverdi debido a la evolución de las formas anteriores. El compositor más relevante de la época barroca, estrena en Mantua en 1607 su ópera *La favola d'Orfeo*, en la que destaca el estudio de los instrumentos y su utilización en un determinado personaje. Al mismo tiempo se produce el paso del estilo recitativo (narrativo) al estilo *rappresentativo* y *espressivo* (descriptivo), mucho más válido a la hora de narrar dramas humanos. De esta manera el maestro italiano escribe el arioso *Possente spirio* (mitad aria, mitad recitativo), encuadrado en el centro de la obra, para crear el momento en que Orfeo suplica con su canto a Caronte que deje salir a su amada. Con el canto de Orfeo el compositor nos muestra los profundos valores expresivos de la música, que se corresponden con el estado anímico que Orfeo necesita despertar en Caronte para conmoverlo (*cfr.* Robertson, dir., 1985: 393 y siguientes). El canto de Orfeo junto con el grupo de canciones presentadas en este epígrafe se enmarca en el pequeño grupo de canciones teatrales asignadas a los «cantores míticos» (Stein, 1994).

## II.2. El género de la dramaturgia cortesana con música: un problema de denominación

La fiesta cortesana con música, como expresión artística de la cultura barroca con una intención precisa y unas funciones claramente delimitadas, cuenta con un gran respaldo por parte de la crítica y una amplia tradición científica. Entre los estudiosos, sin embargo, no existe unanimidad a la hora de establecer un corpus definitivo que incluya y clasifique convenientemente este tipo de obras teatrales debido a su variada nomenclatura (*cfr.* Amadei-Pulice, 1990: 30-31). Así, los términos «fábula», «invención», «fiesta real», «máscara», «égloga pastoral» y «égloga piscatoria» se suceden en los encabezamientos de composiciones del siglo XVII con un común denominador: el ámbito palaciego como espacio propio de su representación. De ellos, sin embargo, uno de los términos con los que se designa a estas obras cantadas a partir de la segunda mitad de siglo –el de mayor fortuna, sin duda– es el de «zarzuela». El problema radica, como indica Louise K. Stein (1993), en la dificultad que existe a la hora de establecer la diferencia entre la denominada «fiesta real cantada» y la «zarzuela», pues ambas parecen compartir rasgos comunes:

While most of the plays that were called zarzuela used music more extensively than did the traditional *comedia*, the large mythological plays that incorporated sung dialogue, recitative, and airs were not zarzuelas. The problem is to determine how the true zarzuelas can be distinguished from the other ‘musical’ plays, and what significance the term zarzuela had in denoting a genre (Stein, 1993: 261).

María Asunción Flórez Asensio (2006), por su parte, nos informa sobre otra de sus características: la brevedad, condicionada por su abundante contenido musical y lo arriesgado de esta nueva fórmula dramática. El propio Calderón de la Barca declaraba en la loa de *La púrpura* (1659):

TRISTEZA	¿No mira cuánto se arriesga en que cólera española sufra toda una comedia cantada?
VULGO	No lo será, sino sola una pequeña representación. Demás de que no duda que tenga en la duda de que yerre

la disculpa de que inventa;  
quien no se atreve a errar, no  
se atreve a acertar (Calderón de la Barca, 1990: 161).

Las palabras del gran dramaturgo áureo contienen ya algunas de las claves de este nuevo género. Además no podemos pasar por alto la curiosa referencia al Fénix de los Ingenios en los primeros versos<sup>30</sup>, pues con ella Calderón de la Barca parece disculparse ante la posible crítica y respaldarse en una tradición marcadamente popular que veía con reservas la entrada de las formas italianas. A este respecto, Cotarelo consideraba que parte del éxito de esas primeras zarzuelas se debía a que en ellas: «Deberá flotar el espíritu de nuestras canciones populares, lo cual es muy lógico y muy posible, porque no hay en Europa nación alguna que tenga de ellas tanta variedad y tan riquísimo caudal como nosotros» (Cotarelo y Mori, 2000: 8).

En este mismo sentido, varias décadas más tarde, en 1779, Tomás de Iriarte dedica el canto cuarto de su poema *La música*, a la defensa de la música en el teatro. En él encontramos una nueva justificación de este género híbrido: el gusto del público por la rapidez de la acción. Así dice Iriarte: «Disculpa debe hallar en la española / natural prontitud, acostumbrada / a una rápida acción, de lances llena, / en que la recitada cantilena / es rémora tal vez que no le agrada» (Iriarte, 2007: 219). Ante esta situación, cabe plantear la manera en que la tradición del teatro español afrontó la introducción de la música en la acción dramática. En el mismo poema de Tomás de Iriarte, el escritor neoclásico apunta que: «puesto que el sencillo recitado, / seguido en todo el drama cansaría, / a veces, de instrumentos ayudado, / pierde su natural monotonía» (Iriarte, 2007: 209). En el siglo XVII la ayuda instrumental decisiva vendría de la mano de Juan Hidalgo (ca. 1614-1685), quien en 1658 comenzaría su colaboración con Calderón de la Barca a partir de la obra *El laurel de Apolo, fiesta de la zarzuela transferida al Real Palacio del Buen Retiro*. Es precisamente esta obra la que pasará a la historia del teatro lírico-musical por constituir en sí misma una declaración de intenciones del propio dramaturgo cuando aún se encontraba experimentando los primeros tanteos de este nuevo género:

CORO 3      ¿Pues tú, rústica villana,  
con nosotros competencia?

---

<sup>30</sup> En estos versos parece esconderse un guiño a la famosa «cólera de un español sentado» de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 224-225).

ZARZUELA    Y no competencia sola  
                      es justo que me prometa,  
                      sino victoria de todos  
                      vosotros.

TODOS                                ¿De qué manera?

ZARZUELA    Haciendo mi fe desprecio  
                      de las ceremonias vuestras,  
                      que, aunque es verdad que la anciana  
                      antigüedad de las letras  
                      humanas es venerable  
                      entre las artes y las ciencias,  
                      bien podrá lucir en otra  
                      ocasión, pero no en esta (Calderón de la Barca, 2007: 926).

Con estas palabras, Calderón coloca en boca de la Zarzuela, personaje alegórico presentado como dama «rústicamente bella», las bases del género. Por esta razón, en la historia del teatro musical español se considera que es esta obra la que marca el inicio. Dicho texto supone la culminación de un proceso iniciado anteriormente por el dramaturgo, que ya había escrito producciones de éxito inspiradas en mitos clásicos, donde atribuía un valor especial a la música. Así en: *El mayor encanto amor* (1635), *Los tres mayores prodigios* (1636), *El jardín* (1648), *La fiera el rayo y la piedra* (1652), *Las armas de la hermosura* (1652), *Fortunas* (1653) y *El golfo de las sirenas* (1657). Esta última «égloga piscatoria» demuestra, como indica Louise K. Stein (1993: 267), que el dramaturgo revive la fábula mitológica con música como alternativa a las semi-óperas, tal vez guiado por el Marqués de Liche, encargado de los festejos reales<sup>31</sup>.

El fin de este apretado recorrido por la casuística del nombre que se le ha dado a nuestro género lo marca la loa de *El laurel*, donde el autor aúna lo mejor de las «ceremonias vuestras», –es decir, la tradición de los espectáculos cortesanos en honor al nacimiento de un nuevo miembro–, con el nuevo estilo en el que se canta y se

---

<sup>31</sup> El término semi-ópera, de procedencia anglosajona, es acuñado por Roger North (1651-1734) para referirse a las obras de Purcell. Louise K. Stein (1993), lo aplica a las obras cortesanas mitológicas que no incluían ningún tipo de intervención hablada. Según lo apuntado formarían un corpus de suficiente entidad como para tener sus rasgos propios y, por tanto, diferenciarse de las obras precedentes y posteriores: «As theatre, the new genre emphasized integrated spectacle, but avoided static scenes and other vestigial traces from the non-dramatic masques and saraos. As literatura, the new Calderón plays are comedias with an emphasis on drama of a high moral tone, increased symbolism, and clear political messages» (Stein, 1993: 130). Conforme a la estudiosa, llegaríamos a la década de los sesenta con dos géneros dibujados: la tímida línea operística, de quien Lope de Vega nos dejaba su primera muestra con *La selva sin amor* (1629) y Calderón de la Barca la retomaba en *La púrpura* (1659) y *Celos aun del aire matan* (1660); y las semi-óperas.

representa<sup>32</sup>. Tras el éxito cosechado en 1658, en 1659 Juan Hidalgo y Calderón de la Barca vuelven a colaborar en *La púrpura*, «una pequeña representación toda de música» (Bordas, 2002: 283)<sup>33</sup>. A partir de entonces, el trabajo del compositor quedaría subordinado al de Calderón de la Barca y los escenógrafos italianos Cosme Lotti y Baccio del Bianco<sup>34</sup> en su afán compartido de buscar una obra de arte total. Quizá la grandeza de ambos estribe en asumir unos cánones existentes para superarlos, incorporando la música según los modelos de la comedia nueva en busca del principio de verosimilitud<sup>35</sup>. Desde el comienzo, el decoro poético está presente en la preceptiva lopista y se encuentra también en un género en el que dioses y mortales se disputan el terreno de lo musicalmente dramático a través de sus intervenciones por medio de recitativos y cancioncillas populares, respectivamente, como ocurre en *Fortunas*:

POESÍA

Y yo haré,  
variando los extremos  
que hay de hablar a suspender,  
que de las deidades suene  
siempre el acento más bien;  
porque con la novedad  
procure satisfacer  
a la que ofrece el festín  
y al que es comisario de él (Calderón de la Barca, 1994a: 44).

<sup>32</sup> Hacemos nuestras aquí las palabras de Louise K. Stein sobre la descripción del género: «The zarzuela seems to have been a flexible genre, a shorter play with musical scenes, usually in two acts with a pastoral or rustic setting and a story inspired by classical mythology, but in which the gods and supernatural characters were demoted from highly symbolic presence to a burlesque or at least more theatrically human one» (Stein, 1994: 296).

<sup>33</sup> Para entender la grandeza de las producciones fruto de esta estrecha colaboración, es necesario centrarnos en las comedias mitológicas producidas a partir de la entrada del dramaturgo en la corte en 1635. Así, en las páginas siguientes dejaremos al margen de toda consideración las obras que pertenecen al primer bloque de la dramaturgia calderoniana, centrado sobre todo en las tragedias y comedias destinadas a los corrales.

<sup>34</sup> Especial importancia tenían también los músicos que trabajaron por estas fechas para los corrales de comedias, quienes, sin embargo, no mantuvieron relación con la corte salvo en contadas ocasiones. Suponen un ejemplo de ellos: Gregorio de la Rosa –vinculado con las representaciones del Corpus en 1655 y con el *Entremés de la noche de San Juan* y *Juan Rana en el Prado con escribano y el alguacil*, de Jerónimo de Cáncer–, y Juan de Sequeira, músico portugués, arpista y compositor, considerado el punto de unión entre la generación de Juan Hidalgo y el nuevo estilo musical (Shergold y Varey, eds., 1985: 189; 307-309).

<sup>35</sup> Álvaro Torrente (2002) subraya el papel que cumplían los distintos instrumentos: guitarras y tambores se asocian a escenas de campesinos, mientras que los instrumentos de mayor sonoridad –alternando con los coros– se empleaban para cubrir el ruido de las tramoyas en escenas de contenido sobrenatural. Así, los instrumentos se correspondían con el material temático de cada escena (*cfr.* Sabik, 1997: 459).

Más adelante, en el mismo texto, encontramos una explicación del recitativo en una acotación muy significativa:

Y volviendo [a] enlazar el argumento (no sin novedad), empezaron su plática [Palas y Mercurio], a diferencia de los humanos, en un estilo recitativo que, siendo un compuesto de representación y música, ni bien era música ni bien representación, sino una entonada consonancia a quien acompañaba el coro de instrumentos, a cuyo compás decían (Calderón de la Barca, 1994a: 63).

En 1658 Calderón se sirve de un fuerte contraste entre los personajes rústicos y los dioses para reiterar esta idea. En boca de los pastores Bata y Rústico vuelve a incidir en *El laurel* sobre la importancia del recitativo asociado a los dioses:

BATA	Los dioses, aun disfrazados, dan de quien son señas craras, que no habran como nosotros.
RÚSTICO	Pues, ¿de qué manera habran?
BATA	Con tal dulce melodía, tan suave consonancia, que siempre suena su voz como música en el alma; y así, en oyéndole que hace gorgoritas de garganta cátale Dios.
RÚSTICO	El sabello es bien, porque todos hagan esa distinción. Mas dime, ¿todo lo que dicen, cantan?
BATA	Cuando habran entre sí, ¿qué se yo lo que les pasa? (Calderón de la Barca, 2007: 947-948).

No cabe duda de que bajo el término zarzuela se engloban todas aquellas obras parcialmente cantadas en las que se alterna el uso del canto con la declamación<sup>36</sup>. Sin embargo, la influencia italiana, sobre todo a partir de la llegada de los escenógrafos a la

---

<sup>36</sup> Calderón de la Barca apprehende el concepto de recitar cantando, pero su realización musical a manos de Juan Hidalgo dista en estos primeros años de la práctica italiana. Nótese cómo llama la atención en el fragmento «Ya hermoso galán Mercurio» (1994: 194) la elección de un compás y un verso octosílabo –unido a los valores largos de las notas–, muy contrario a los metros italianizantes (*cfr.* Caballero Fernández-Rufete, 2003: 696).



corte, provocó desde temprano su imprecisión genérica, manifestada con estas palabras en *El laurel*: «No es comedia, sino solo / una fábula pequeña / en que, a imitación de Italia, / se canta y se representa, / que allí había de servir / como acaso, sin que tenga / los nombres de fiesta, acaso» (Calderón de la Barca, 2007: 928). Aunque por estas fechas Calderón no quiere darle otro nombre que el de fiesta «acaso», el público y los autores que le suceden no tardaron en utilizar otro término, considerando a Calderón el fundador del teatro lírico en España (*cfr.* Leza, 2003: 1701):

CORO 2	¿Quién eres, ¡oh, tú aldeana!, que rústicamente bella, entre nosotros pretendes señalarte?
ZARZUELA	La Zarzuela; humilde, pobre alquería, tan despoblada y desierta que no hay para mí día claro, si el Pardo no me le presta [...] tal vez el <i>Cuarto Planeta</i> también de rebozo suele ilustrar mi albergue, en muestra de que no desdeña el sol humildad, que no desdeña la aurora, y más día que hace del invierno en primaveras (Calderón de la Barca, 2007: 924-925).

Por su parte, Louise K. Stein (1993: 258) ha recurrido a la etimología del término para explicar lo intrincado de un género que parece compartir rasgos con la mata espinosa en que tiene origen su nombre. Se trata de «un bosque espinoso» en el que alternan las partes cantadas y dialogadas, el drama y la comedia, lo pastoral y lo mitológico. En este sentido, el origen del término se debe a que había entre los bosques del Pardo, en un paraje denominado «la zarzuela» —por la abundancia de zarzas—, un palacio al que acudía el infante Fernando y su séquito para las cacerías. Cuando este pasó a gobernar Flandes en 1634, Felipe IV decidió ampliar el palacio y destinarlo a su descanso. Ya entonces era frecuente que acudieran allí los representantes de las compañías madrileñas para distraer al monarca con piezas teatrales breves, ejecutadas

generalmente en dos jornadas, que se conocieron con el nombre de «fiestas de la zarzuela» (cfr. Cotarelo y Mori, 2000: 43; Subirá, 1953: 352-54; Stein, 1994: 260).

Como investigadores, compartimos la opinión de la crítica en cuanto al parentesco etimológico del término de la zarzuela con el paraje de zarzas. Asimismo, acertamos a ver el carácter «espinoso» del género, por cuanto en él se da cita la hibridez formal desde sus comienzos. Será esta la que dificulte, en muchas ocasiones, la adscripción definitiva de ciertas obras al género español, ya que en un espacio breve de tiempo –con tan solo un año de diferencia– eclosionan dos géneros, la zarzuela y la ópera, destinados a un grupo social cerrado, el público cortesano y culto, con una base común: el uso del recitativo y el canto. Dos nuevas formas, en cuya etapa de tanteo inicial tuvieron que influir necesariamente las ideas traídas de la corte francesa –a través del gusto cortesano de las reinas consortes– y, en especial, como ya indicó Danièle Becker (1989), el *ballet de cour*<sup>37</sup>, números musicales –*entreés*– representados mímicamente al mismo tiempo que se interpretaban piezas cantadas acompañadas de diversos instrumentos de cuerda y se recitaban versos de carácter explicativo –*écits*–, que poseían un gran contenido dramático (cfr. Bukofzer, 1986: 154).

A la vista del estreno de *El laurel* (1658) y de *La púrpura* (1660)<sup>38</sup>, consideradas por la crítica como obras que pertenecen a géneros diferentes, –la primera daría origen a la zarzuela, en tanto que la segunda sería la primera manifestación de la ópera conservada en nuestro país–, no parece descabellado lanzar la hipótesis de que *La púrpura* se tratara de una obra aislada en este momento debido al contexto en el que se gesta. Tal vez Calderón de la Barca, que por estas fechas ya estaba consagrado como dramaturgo de corte, recibiera un encargo especial del rey con motivo de la firma de la Paz de los Pirineos con Francia (1659) y la unión de la infanta María Teresa con el Rey Sol y, entonces, decidiera arriesgarse con la manera italiana de componer –apuntada por Lope de Vega en 1629– ya que, en definitiva, Italia era el punto de referencia. Así parece desprenderse de sus palabras: «*VULGO* [...] por señas ha de ser / toda música; que

---

<sup>37</sup> Danièle Becker (1987: 372) consigna el término *Gran Ballet de Cour* para *El Nuevo Olimpo* de Bocángel, representada en 1648. El propio autor insiste en lo novedoso de la música al introducirse coros que ensalzan el contenido dramático. Como señala Miguel Querol (1981a: 7), la música en el teatro de Calderón, constituida en más de un ochenta por ciento por coros o cuatros, tiene la misma función que tenía el coro en la tragedia griega.

<sup>38</sup> La primera edición de la ópera *La púrpura*, impresa en Madrid en 1664, lleva por título *La púrpura de la rosa. Fiesta de la zarzuela*, por el hecho de que estaba pensada para ser inicialmente representada allí pero fue transferida al Palacio del Buen Retiro (Cotarelo y Mori, 2000: 52). Esto explica las dificultades encontradas a la hora de establecer las características del género si nos atenemos únicamente a los espacios de representación.

intenta / introducir este estilo, / porque otras naciones vean / competidos sus primores» (Calderón de la Barca, 1990: 161)<sup>39</sup>. De esta manera tendría sentido que el dramaturgo se atreviera a utilizar moldes canónicamente italianos que no fueron acogidos hasta la desaparición de tan gran binomio creador: Hidalgo-Calderón<sup>40</sup>.

Con todo, independientemente de la madurez que alcanza el género con el «matrimonio creativo» Hidalgo-Calderón, es con Lope de Vega y, más tarde, con el propio Calderón, con quienes quedan delimitados los pilares del teatro áureo español. Con Juan Hidalgo, en consecuencia, quedará constituido el teatro lírico con una serie de rasgos que se mantendrán constantes desde sus comienzos<sup>41</sup>. Su música guiaba al espectador educándole y creyendo en otros conceptos extra-musicales. Asimismo su colaboración se extiende a otros dramaturgos: Ulloa, *Pico y Canente* (1656); Antonio Solís, *Triunfos* (1658); Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (1672); Juan Bautista Diamante, *Alfeo* (1672); Salazar y Torres, *Los juegos Olímpicos*, (1673); Melchor Fernández de León, con quien colaboró en tres ocasiones, *Endimión y Diana* (1675), *Ícaro y Dédalo* (1684) y *El primer templo de amor* (1695). En todas ellas lo más

---

<sup>39</sup> Como señaló Ignacio Arellano (2000: 43), la comedia mitológica calderoniana es por naturaleza plurisignificativa, vehículo de un mensaje que se basa en un conjunto de códigos propios del poeta y de su tiempo, articulados de forma compleja. No debemos olvidar que las obras mitológicas funcionan en varios planos: como espectáculo festivo e intento de síntesis entre poesía, pintura y música, como simbolismo filosófico y moral, incluso probablemente como alegoría política, aunque esté por determinar en qué medida y con cuánta exactitud. En definitiva, según resume Luciana Gentilli (1991: 23-24), eran una paradójica fusión de fantasía sobrenatural y de la alta tecnología, imprescindible para crearla. Leído en clave simbólica, en la línea de los trabajos realizados por Margaret R. Greer, puede ser interpretado el desconcierto de Marte ante el final de la guerra con Francia y el triunfo de Venus, que se presenta bajo el manto del casamiento de la joven infanta. La propia estudiosa señala cómo «en las obras mitológicas cortesanas la mitología sirve a Calderón como material conveniente, artística y políticamente sobre el que basar una exploración de las bases seculares de la sociedad humana» (Greer, 1986: 135).

<sup>40</sup> Como indica Louise K. Stein (1994), la ópera no se establece en España hasta el siglo XVIII. Las causas —explica Stein— se encuentran en las condiciones de producción y las convenciones propias del teatro español heredadas de la comedia nueva, es decir, la preferencia por el transcurso rápido de la acción frente al estatismo característico del aria. Por otra parte, hay que recalcar que el nivel de virtuosismo al que debían enfrentarse las actrices de las compañías, exigía un mayor tiempo de ensayo del que muchas veces carecían por ser las mismas que representaban en los corrales.

<sup>41</sup> Sobre Juan Hidalgo, Stein (1993: 299) da constancia de una tesis doctoral: *Don Juan Hidalgo, seventeenth century Spanish composer*, de Ruth Eleonor Landes Pitts (1968). Nos ha sido imposible acceder a la misma, por tanto, toda la información que aquí ofrecemos al respecto debe tenerse por provisional y deberá contrastarse de cara a futuros trabajos. Por el momento, son escasos los datos biográficos que tenemos del compositor, con las dificultades de interpretación que eso conlleva. Entró al servicio de la Capilla Real como arpista en 1630 o 1631 y pasó a convertirse, a partir de 1645, en referente fundamental de los músicos de cámara por sus composiciones religiosas y profanas (cfr. Moll, 1961: 585; Stein, 1993: 299 y siguientes; Bordas, 2002: 283). Otros músicos como José Martín (1619-1699), Juan del Vado (ca. 1625-1691) y Francisco Guerau (ca. 1649-1720) también compusieron música para obras de corte, piezas inspiradas en canciones teatrales. Entre ellos cabe destacar el importante papel desempeñado por Juan de Navas (ca. 1650-1719), discípulo y sucesor de Juan Hidalgo a su muerte, que llegará a convertirse en el principal compositor de teatro musical cortesano con un estilo similar al de su maestro. El último compositor importante de la corte fue, sin duda, Sebastián Durón (1660-1716), encargado de producir la transición entre la zarzuela de la primera época y la música italiana (cfr. Torrente, 2002: 263).

interesante, sin duda, es el procedimiento musical seguido por el maestro, caracterizado por una gran expresividad y adecuación a la situación dramática y estructura del texto<sup>42</sup>. En opinión de Sage (1970), el compositor mantiene las características identificativas de la música española: tonos melancólicos, ritmo sincopado y sencillez en el fraseo condicionado por el texto. La función persuasiva ejercida por los dioses sobre los mortales también se aprecia en sus composiciones musicales, en las que Juan Hidalgo se servirá de motivos fácilmente identificables por el auditorio para remarcar la idea central del texto. En este sentido se ha señalado, como característica fundamental, la presencia de canciones estróficas con ritmo ternario en las que se alternan las coplas y el estribillo, elementos que marcan el contraste propio del arte barroco. El estribillo expresaría el concepto, las coplas describen el afecto del personaje y la vuelta al estribillo reincidiría en la idea central del texto. Este procedimiento resulta significativo al comienzo de la jornada primera de *El laurel*, en la que los cantos de las ninfas Iris y Eco se suceden para celebrar el nacimiento del heredero y entonan canciones estróficas que llevan como estribillo: «Todos hoy se alegren, pues / hoy, con próspero arrebol, / para todos nace el sol» (Calderón de la Barca, 2007: 921).

En última instancia, y si hemos de creer las palabras dirigidas a Manuel Fernández Beteta, miembro de la Capilla Real, que aparecen en un memorial del arpista Juan de Navas al rey, fue en buena medida la música de Juan Hidalgo la que configuró musicalmente el género del que venimos ocupándonos en estas páginas, pues:

El dicho Juan Hidalgo fue único y solo en su música y arpa como es notorio y en muchos años no hubo quien pudiese suplir bien su ausencia... por no ser posible juntarse todas las causas y circunstancias en un sujeto como se juntaron en Juan Hidalgo (en Stein, 1993: 306).

---

<sup>42</sup> Con las figuras de Calderón de la Barca y Juan Hidalgo el teatro quedó convertido en un «espejo de príncipes» que contribuía a reforzar la figura, cada vez más debilitada, de un monarca al que se instruía por medio de fábulas mitológicas.

### III. Hacia el establecimiento del corpus de la «fiesta de la zarzuela». Etapas

#### III.1. El nacimiento de un nuevo género: *El laurel de Apolo* (1658) y *La púrpura de la rosa* (1659)

En 1659 escribe Calderón una obra completamente cantada, *La púrpura de la rosa. Fiesta que se hizo a sus Majestades en el sitio de la Zarzuela, toda de música*, escrita con motivo de la firma del Tratado de los Pirineos y las bodas de la infanta María Teresa con Luis XIV. Transferida al Buen Retiro, fue estrenada finalmente el 17 de enero de 1660 y se repuso en la corte en 1680, con una nueva loa, para celebrar el matrimonio de Carlos II con María Luisa de Orléans. Como declara Stein (1993: 206), con esta obra Calderón e Hidalgo experimentaron un nuevo concepto de espectáculo en el que se integraría el fenómeno musical del recitativo en una sola jornada, tan solo un año después de haber escrito la defensa del género de la zarzuela en la loa de *El laurel* (cfr. Cotarelo y Mori, 2000: 52). Sin duda alguna, el experimento no fue en vano, pues aparte de constituir el inicio de un nuevo género, traspasó fronteras y se convirtió en la primera ópera representada en el Nuevo Mundo, esta vez elegida por el virrey de Perú –Melchor Portocarrero Lasso de la Vega, conde de Monclova–, para conmemorar el decimoctavo cumpleaños de Felipe V y el primer año de su reinado (1701). Así lo demuestra el anónimo texto de la loa de la ópera de 1701, donde se aclama al primer rey Borbón de España. De esta representación limeña nos interesa –por su valor documental– la música que se conserva, de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728)<sup>43</sup>, ya que presenta formalmente todas las características de la partitura de Juan Hidalgo para la primera versión del siglo XVII –hoy perdida–, con presencia de tonadas estróficas, seguidillas y recitativos, que muy probablemente fueron puestos en música por Hidalgo para la primera representación (cfr. Caballero Fernández-Rufete, en Casares Rodicio y Torrente, eds., 2001: 98)<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> El compositor empezó su carrera musical en el Madrid de Felipe IV y pasó, a la muerte de su padre en 1659, al servicio del noveno conde de Lemos, aunque probablemente sirviera en la casa del hijo mayor de este, don Pedro Fernández de Castro, conde de Andrade. En este contexto probablemente recibió algún tipo de instrucción musical de la mano de Juan Hidalgo. Además, a través del servicio de sus familiares como moneros de lebreles de rey, es posible que conociera a otro mecenas, el marqués de Liche, encargado tanto de las fiestas de cacería como de las grandes producciones de teatro lírico-musical de la corte entre 1655 y 1662, a las que Tomás de Torrejón y Velasco habría tenido acceso (cfr. Stein, en Casares Rodicio y Torrente, eds., 2001: 84). Si aceptamos estas relaciones, quedarían constituidas las piezas de un rompecabezas: la influencia y admiración ejercida hacia su maestro, Juan Hidalgo, podría explicar la reutilización de la música compuesta para la primera versión de la ópera. Esta es la razón que confiere a esta partitura de Lima una importancia indiscutible en la historia de la música, ya que nos acercaría al manuscrito original, hoy perdido.

<sup>44</sup> Actualmente contamos con tres grabaciones de la obra. La primera del año 1990, con el Ensemble Vocal La Capella y el grupo de música antigua Clemencic Consort, dirigido por René Clemencic; la

Si Calderón había mostrado el poder del amor en *El laurel*, a través de la transformación de la ninfa Dafne, en *La púrpura* recrea el mito ovidiano de los amores prohibidos de Venus y Adonis de manera magistral, llevando al extremo la estética barroca de los contrastes y perfeccionando –gracias a la música de Juan Hidalgo–, la «teoría de los afectos» mediante melodías, ritmos y líneas de bajo puramente repetitivas que confieren a la obra la apariencia de un perfecto y acabado «lienzo dramático»<sup>45</sup>. De este modo, las funciones de la música estudiadas en las semi-óperas, son llevadas a sus extremos en *La púrpura*, –y perfeccionadas en *Celos aun del aire matan*–, para mostrar el paralelismo entre música y pintura, ya señalado en los tempranos estudios de Leonardo Da Vinci. Si bien el poder del sonido impide que la música pueda contemplarse como un cuadro –puesto que el tiempo destruye la armonía en el preciso instante en que es ejecutada–, la música alcanza tal grado de expresión que llega en esta obra allí donde no llegan las palabras (*cfr.* Amadei-Pulice, 1990)<sup>46</sup>.

Como veíamos a comienzo del epígrafe anterior, la imprecisión que había entre los términos que se aplicaban a las obras cantadas a mediados del siglo XVII, ya fuera en parte o en su totalidad, provocó una tremenda confusión genérica que afectó en los primeros años a la zarzuela y de la que no escapó tampoco *La púrpura*, pues en la fecha de su composición, la palabra «ópera» era desconocida en España<sup>47</sup>. Ángeles Cardona (1990) señaló, con fortuna, los diferentes encabezamientos de las ediciones impresas hasta 1761, donde se puede leer desde «representación música de Zarzuela», «fiesta de Zarzuela, y representación música», hasta «comedia» o «comedia famosa», eliminando

---

orquesta de música antigua The Harp Consort, dirigida en 1999 bajo la batuta de Andrew Lawrence-King, y por último, la grabación del conjunto vocal e instrumental Ensemble Elyma a cargo del Teatro de la Zarzuela, dirigida por Gabriel Garrido (2000). No debemos pasar por alto la representación de esta ópera en la temporada 99-00 en dicho teatro. A lo largo de este apartado trabajaremos con esta última grabación y la edición de la música a cargo de Louise K. Stein (1999).

<sup>45</sup> Carmelo Caballero Fernández-Rufete (en Casares Rodicio y Torrente, eds., 2001: 109) utiliza un término muy gráfico para referirse a las óperas calderonianas, en las que cada escena equivaldría a «eslabones» independientes que se suceden siguiendo el procedimiento de la yuxtaposición. Esta definición apoyaría nuestra propuesta de los libretos calderonianos como verdaderos «lienzos dramáticos» y nos ayudaría a entender el constante trasvase musical producido en las coplas, canciones estróficas y tonadas, tan común en el siglo XVII.

<sup>46</sup> Uno de esos ejemplos sobre el poder de la música, lo encontramos en las coplas que Adonis, herido por la flecha de oro de Amor, canta a Venus ensalzando su belleza: «Y bien, ¿qué es lo que adviertes». Desde el punto de vista musical, este episodio se completa con el juego de acordes mayores y menores provocando en el oyente la sensación de diálogo inconcluso. La utilización de la canción en Adonis supone nuevamente uno de los ejemplos de música persuasiva, que el dramaturgo ya había explotado en *Fortunas* (1653). La belleza cromática de esta copla pasaría inadvertida de no contar con la partitura de Tomás de Torrejón y Velasco.

<sup>47</sup> *Favola pastorale o drama per musica*, fueron las primeras denominaciones para los tanteos de un género, que en Italia cuajará en *La Dafne*, de Rinuccini (1598), considerada la primera ópera a la que puso música Jacopo Peri. A partir de ella, la poesía tomaría efectos sonoros de la música y esta a su vez, ayudaría a transmitir el mensaje poético en toda su sonoridad.

en estos últimos casos cualquier rastro de música. A esta confusión genérica entre ambas obras bien pudo contribuir la aparición del personaje alegórico de la Zarzuela y la descripción que hace de sí mismo en *La púrpura*, similar a la que encontrábamos en la loa de *El laurel*. Sin embargo, a lo largo de la loa de *La púrpura*, Calderón juega constantemente con el palacio como lugar de representación, la alegoría del mismo y las pinceladas de un género ya iniciado (cfr. Cotarelo y Mori, 2000: 53; Cardona, 1990: 124):

ZARZUELA    Oíd la causa: ya sabéis  
                  que esa humilde, esa pequeña  
                  (bien que real) pobre alquería  
                  es –si en mí lo representa  
                  lo montaraz de mi traje–  
                  la olvidada, la desierta,  
                  la desvalida, [la] sola  
                  fábrica de la Zarzuela [...]  
                  que del invierno la estancia  
                  más aterida y más yerta  
                  era para mí la más  
                  rica y fértil primavera (Calderón de la Barca 1990: 149).

El afán de diversión y alegría festiva propio del género se manifiesta en *El laurel* a lo largo de pasajes significativos puestos en boca de los personajes rústicos y coros integrados en una acción<sup>48</sup> en la que queda puesto de manifiesto cómo bailes y danzas se integrarían en los inicios de la zarzuela, que alcanzará su auge siglos más tarde con una profunda renovación temática en los grandes maestros de nuestro género chico. Sin embargo, la presencia de estos motivos, que podríamos llamar carnavalescos, no es exclusiva de estas obras y su trasvase es constante dentro de los géneros menores, lo que nos lleva a pensar que bajo este «cajón de sastre» –que supone la zarzuela en sus inicios– se esconde un estilo musical homogéneo que permite la reutilización de materiales estilísticamente similares, que reaparecen y se ajustan a los moldes de

---

<sup>48</sup> Las figuras de los graciosos en *El laurel*, forman un conjunto armónico subrayado por el contexto pastoril en el que se desarrolla la acción. En opinión de Stein (1993), esta ambientación idealizada –heredera de rasgos renacentistas– en la que unos personajes se encuadran en ambientes escapistas y son testigos de un argumento de carácter generalmente amoroso, constituye una de las bases del género que arraiga en España junto con la fusión de sistemas espectaculares condicionantes de la ópera

composición bajo distintos ropajes sin modificar su forma consustancial<sup>49</sup>. Sin ir más lejos, el componente festivo se encuentra presente de nuevo en *La púrpura*, aunque el papel representado por los graciosos –Chato y Celfa–, en comparación con los villanos que cantaban y bailaban en *El laurel*, se ha visto reducido. Esta reducción de uno de los elementos propios de la comedia nueva, podría justificarse desde el principio de verosimilitud y la creciente presencia de elementos de la vida cotidiana, rompiendo con el elevado tono de la representación en que se muestran los amores de Venus y Adonis, a diferencia del mundo pastoril y cercano en el que se desenvolvían los personajes de *El laurel*. Por otra parte, la estilización y sistematización progresiva –en términos de Ignacio Arellano (2001: 39)–, de los elementos de la comedia nueva, afectaría también al decoro poético, pues los dioses se mueven en el plano de los mortales abandonando los discursos retóricamente elaborados. Por tanto, desde el punto de vista musical, la frontera entre el recitativo –asociado a los dioses– y las tonadas y canciones estróficas –asociadas a los mortales– se desdibujará, rompiendo con una de las características constantes en las semi-óperas.

Desde el comienzo de *La púrpura*, con la acotación en la que se nos indica cómo van apareciendo las ninfas en escena, Calderón parece darnos pistas del cambio que se está produciendo –al incorporar el canto en su primera página–, sea motivado o no, por el interés de familiarizar a la corte con la riqueza e intensidad dramática aportada –años antes– por Monteverdi en Italia: «Salen Flora, Cintia y Libia, cada una de por sí, cantando en estilo recitativo» (Calderón de la Barca, 1990: 166). Sin embargo, la proporción de versos cantados era muy reducida en *El laurel* y se asociaba –como señala Ángeles Cardona en el estudio preliminar a la edición de *La púrpura* (1990: 129)– únicamente a los personajes principales. Al respecto y en defensa de este incipiente género, Jack Sage (1970: 169) señalaba cómo una zarzuela primitiva no tenía por qué contener mucha música, frente a la ópera, totalmente cantada. Desde este punto de vista, no nos cabe duda de que nos encontramos ante obras distintas que parten, sin embargo, de esquemas previos establecidos en las semi-óperas calderonianas en las que el dramaturgo explotó las diferentes posibilidades funcionales de la música integrada en la acción.

---

<sup>49</sup> Si aceptáramos por válida esta premisa, podríamos explicar la presencia de tonos pertenecientes a comedias cortesanas, zarzuelas y óperas, en especial *La púrpura* y *Celos aun del aire matan*, en el corpus de villancicos de Miguel Gómez Camargo, si bien quedaría por ahondar el modo de transmisión, pues la extrema complejidad de las obras de este período calderoniano dificultaron, sin duda, su representación en los corrales, donde tan sólo se pusieron en escena de forma muy puntual (cfr. Caballero Fernández-Rufete, en Casares Rodicio y Torrente, eds., 2001: 98-105).



Desde el punto de vista formal, ambos textos se basan en el mecanismo de contraposición de conceptos en el plano semántico y, en el caso de *La púrpura*, gracias a la partitura que conservamos, podemos ver cómo se manifiesta a través de las notas en virtud del procedimiento de la *decoratio musical*, que llega a su punto máximo en el episodio de la gruta del Desengaño, en el que cuatro máscaras alegóricas –Temor, Sospecha, Envidia e Ira– forman un «cuatro» en estribillo entre recitativo y recitativo de Marte y, por medio de un juego contrapuntístico entre las voces, emulan en el plano musical los temores infundidos sobre las sospechas del dios. Asimismo, esta escena a la que llega el dios de la guerra persiguiendo a Amor, contiene un notable ritmo interno, reforzado por medio de los acentos que imprimen musicalidad al pasaje, que se puede relacionar, por su adjetivación, con la imagen gongorina de la cueva de Polifemo que aparecía ante los ojos del lector como la imagen de un bostezo formidable, melancólico y vacío de la tierra (*cfr.* Góngora, 2010: 156)

MARTE	[...] nunca la vista pisó temerosa, previno confusa tan lóbrega estancia, mansión tan horrible, prisión tan funesta ni cárcel tan dura. A la escasa luz que dispensa el torpe bostezo que entreabre la gruta –porque el sol, que de miedo no pasa, de lejos la acecha aún más que la alumbra–, melancólico espacio diviso de negras paredes, que teas ahúman, colgadas de grillos, cadenas y lazos, trofeos que infaman deidad que no ilustran (Calderón de la Barca, 1990: 193).
-------	--

Como a otros poetas de la época, la imagen impresionó a Calderón tanto que la repite con frecuencia en sus comedias palatinas y fábulas mitológicas o caballerescas, y no es la única referencia del maestro del culteranismo en *La púrpura*. Al final de la obra, Marte glosa el famoso romance «En un pastoril albergue» (*cfr.* Góngora, 2000: 280-287), que muestra en música la elevada complejidad que alcanzó el recitativo del maridaje artístico compuesto por compositor y dramaturgo:

VENUS	¡Un Adonis, ay de mí! ¿Cómo, soberanos dioses,
-------	---

cielo, sol, luna y estrellas,  
riscos, selvas, prados, bosques,  
aves, brutos, fieras, peces,  
troncos, plantas, rosas, flores,  
fuentes, ríos, lagos, mares,  
ninfas, deidades y hombres,  
sufrís tal estrago?

*Sale Marte*

MARTE

Como

la paz me dio más blasones  
en un pastoral albergue  
que la guerra entre unos robles;  
a cuya causa, tirana,  
no hubo en todo este horizonte  
ni risco que no examine,  
ni peñasco que no toque,  
tanto, que nadie dirá  
que el rencor de mis rencores  
le dejó por escondido  
o le perdonó por pobre;  
hasta que la misma fiera,  
de mi ofensa primer móvil,  
primer móvil de mi ira,  
halló al que de mí se esconde.  
Y porque mejor lo veas,  
llega, fiera, llega adonde,  
bien herido y mal curado,  
se alberga un dichoso joven (Calderón de la Barca, 1990: 218).

Este hecho podría explicarse si tenemos en cuenta la importancia del código de la poesía culta barroca dentro del universo calderoniano, como indica Ignacio Arellano (2001), en contraste con la poesía popular que se dejaba ver en las páginas de *El laurel*, por ejemplo, en la canción estrófica que entonan al final de la jornada primera las ninfas y Rústico, cuyo estribillo celebra el temprano triunfo de Apolo sobre Amor: «Titirití, que de Apolo es el día / titirití, que no del de Amor» (Calderón de la Barca, 2007: 958).

Si atendemos a la partitura, podríamos decir que Calderón-Hidalgo crean una ópera *in crescendo* hasta este pasaje, único en el que se conserva una indicación del compositor de carácter expresivo «despacio» –que indica el modo de ejecutar la pieza–,

probablemente con la intención de realzar la constante lucha de las pasiones humanas. Con los siguientes versos puestos en boca del Desengaño: «¡Oh, tú, que venciendo a todos, / a ti solo no te vences, / y con humanas pasiones / divinas señas desmientes!» (Calderón de la Barca, 1990: 84), Calderón inicia una correlación a dúo entre la Música y Marte, que a modo de espejo repite lo que dice la anterior:

*Música, en tono triste. Dentro*

¡Ay de aquel que en principio de celos,  
huyendo el Amor, no le deja que huya!

MARTE      ¿Ay de aquel que en principio de celos,  
huyendo el Amor, no le deja que huya?

¿Quién eres, oh tú, que la ajena desdicha  
mirándola mía, la tienes por tuya? (Calderón de la Barca, 1990: 194).

A continuación, el dúo dará entrada a los cuatro tonos musicales de las voces del Temor, la Sospecha, la Envidia y la Ira, para crear uno de los mejores ejemplos músico-pictóricos de la obra calderoniana, cuyo efecto es definido por María Alicia Amadei-Pulice (1990) como efecto fónico-musical. El mayor logro de Calderón estribará en introducir un mecanismo similar a la perspectiva gracias al coro, cuya voz converge en Marte como si de un abanico se tratase:

*Cantan Dentro*

TEMOR	Quien pena...
SOSPECHA	Quien siente...
ENVIDIA	Quien gime...
IRA	Quien llora...
TEMOR	...tu asombro.
SOSPECHA	...tu queja.
ENVIDIA	...tu pena.
MARTE	...tu angustia (Calderón de la Barca, 1990: 194).

El mismo procedimiento de correlación bimembre —en palabras de María Alicia Amadei-Pulice (1990: 82)—, remarcado por el efecto del eco entre las distintas voces, se producía un año antes en las páginas que cierran *El laurel*, donde se precipitaban las acotaciones escénicas con indicaciones referidas al canto, representación y baile, dirigidas al dios Apolo, que al fin del intrincado pasaje —en el que se produce un juego a modo de espejo—, canta subrayando el regocijo ante el nacimiento del príncipe heredero:

*Bailando. Canta*

AMOR           Y pues hoy es el día...  
TODOS Y MÚSICA   Y pues hoy es el día...  
AMOR           ... que Amor sus triunfos goce...  
TODOS Y MÚSICA   ... que Amor sus triunfos goce...  
AMOR           ... denos la que ha de ser...  
TODOS Y MÚSICA   ...denos la que ha de ser...  
AMOR           ... amor de los amores.  
TODOS Y MÚSICA   ... amor de los amores.

*Canta Apolo, repitiendo siempre la música y todos*

APOLO          Apolo os lo suplica,  
                  previniendo esplendores,  
                  con que, si a vos laureles,  
                  a ella rayos coronen.

*Canta*

IRIS            En cuya paz, el aire  
                  nos dé tan feliz prole...

*Canta*

ECO            ... que el eco de su fama  
                  llene mares y montes.

*Representa*

CÉFALO        De suerte que a ser venga...

*Representa*

SILVIO         ...en unidad conforme...

*Representa*

BATA          ... todo en ella finezas...

*Representa*

RÚSTICO       ... y todo en vos blasones...

TODOS         ... siendo aqueste laurel,  
                  cuando ambas sienes dore...

MÚSICA        ... bandera de los aires,  
                  garzota de las flores.

TODOS         De esta suerte que a ser venga,  
                  cuando ambas sienes dore  
                  este laurel, que pisa  
                  la falda deste monte,  
                  bandera de los aires,  
                  garzota de las flores (Calderón de la Barca, 2007: 994-995).

Todo lo expuesto hasta aquí se puede constatar en la música hoy conservada y, de modo mucho más palpable, a través de la grabación de *La púrpura* de Gabriel Garrido. En ella se puede apreciar cómo existe una necesidad de profundizar en el contenido del mito y vivificarlo a través de los distintos personajes que se suceden en escena, asociados –desde el punto de vista musical– a un determinado instrumento y *leitmotiv*, como el caso del dios Amor, que con sus atributos (el arco y las flechas de oro) se muestra esquivo y se identifica siempre mediante un continuo de cuerda: «*Marte* ¡Prended / a aquese joven! / *Amor* Será / esta la primera vez... / *Marte* ¿Qué? / *Amor*... que otro me prenda a mí» (Calderón de la Barca, 1990: 191). También en esta obra se aprecia un gusto mucho mayor que en *El laurel* por el cromatismo, tan patente en estas fechas en la pintura –recordemos el cuadro de Veronese que sirvió de inspiración a Calderón<sup>50</sup>– como en la música y, por supuesto, en la literatura, donde se juega con fórmulas que imprimen rapidez a la acción. Este procedimiento es especialmente característico en el coro, que aparece integrado como personaje, cuya función como comentario de la acción –heredada de la tragedia griega– es desarrollada ahondando en el *stile concitato*, especialmente significativo en la pieza para coro doble «No puede amor / hacer mi dicha mayor», escena bucólica de los amores prohibidos, representada en el cuadro *Venus y Adonis*, de Paolo Veronese. La tranquilidad que inunda la composición del pintor italiano, se transforma en la música en una jácara –con solos para los amantes y estribillos en forma de coro para las ninfas que glosan la cancioncilla popular ofreciendo variaciones positivas y negativas que parecen formar un auténtico ramillete musical para ofrecérselo a Adonis– (cfr. Amadei-Pulice, 1990: 82).

El mero hecho de recurrir a esta forma, sin necesidad de rebajar a los personajes a los tipos de germanía, supone una distinción y la introducción de un nuevo tipo de música muy plástica, dominada por los afectos de los amantes (cfr. Stein, 2000). En palabras de Maravall (1990: 51), el fin que se persigue consistiría en impresionar a la voluntad, enaltecer el ánimo. En definitiva, concluye, para impresionar el ánimo y

---

<sup>50</sup> El tema de los amores de Venus y Adonis se vería reforzado por la presencia del cuadro con el mismo nombre de Paolo Veronese, que Velázquez como decorador real, había situado acompañando a *Céfalo y Procris* en la galería sur del Alcázar, dentro de la iconografía preparada para la recepción de los enviados de Luis XIV que visitaron la corte en 1659. Como demostró Stein (2000), la influencia que los episodios de las *Metamorfosis* –narrados por estos cuadros– ejercieron sobre los argumentos de las óperas de Calderón *La púrpura* y *Celos aun del aire matan*, parece indiscutible. Asimismo, si tenemos en cuenta el acercamiento de Frederick de Armas (2004: 26; 2008: 101 y siguientes) a los textos de Calderón, no cabe duda de que la influencia de la pintura era una constante en toda su producción. En esta ocasión, el lienzo de *Venus y Adonis* nos ayuda a visualizar un arcádico idilio, que esconde la obra calderoniana, y un impulso a la caza asociado al erotismo y la muerte de Adonis. Se trataría de uno de los ejemplos de *ékphrasis* –representación visual a través de la palabra– que Frederick de Armas explica en su artículo.

captar y fijar la inclinación voluntaria del hombre hacia un blanco determinado es un factor decisivo la atracción de los sentidos, y qué mejor manera de conseguirlo que utilizar una jácara para retratar una aventura ilícita entre dos amantes. Dado que las comedias mitológicas de Calderón son plurisignificativas, debemos plantearnos si en esta escena tanto el dramaturgo como el compositor quisieron hacer una advertencia a través de la evocación de los sonidos y más si tenemos en cuenta cómo Marte es testigo de la escena desde la cueva del Desengaño.

Consideramos de una extrema plasticidad, tanto musical como literariamente, el episodio inmediatamente posterior, donde el colorido alcanzado en el texto a través de la sustantivación es de una indiscutible maestría. Nuevamente se hace latente el dominio absoluto del lenguaje y las posibilidades del mismo, acentuadas por el poder mágico de la música que Calderón había desarrollado en *El jardín*, esta vez en la figura de Marte que, enterado del engaño, se acerca al jardín de Venus, y se ve incapacitado por las canciones del coro de las ninfas y el ruido que producen las fuentes que corren con aguas leteas y estigias. Como respuesta al hechizo de Venus, Belona aparece acompañada de un coro de soldados e instrumentos de percusión, asemejando este episodio a un preparativo bélico para luchar contra los celos de Marte:

VENUS	Suspende las iras, que vienes no bien informado de alguna loca fantasía. Ya es tiempo. ¿Qué esperáis furias?
	<i>Corren las fuentes</i>
MARTE	Por más que te finjas no culpada en mis celos, en vano negarlos codicias, porque ¿cómo...? Pero ¿quién de aliento me priva? ¿Quién la lengua entorpece, y las voces del labio me quita? Porque, ¿cómo puedes...? ¡Cielos! ¡El juicio delira, la razón fallece, y la luz se pierde de vista!
VENUS	¿Ves cómo tus sinrazones los dioses castigan? Habla, pues: ¿en qué fundas tus quejas?

MARTE        No puedo decirlas

*Sale Belona*

BELONA        Sí puedes: que yo, que a todo  
estoy a la mira,  
del ruidoso estruendo del agua  
que impura te hechiza,  
con otro estruendo sabré  
vencer la malicia.

VENUS        ¿Tú? ¿Cómo?

BELONA        Al metal haciendo que brame  
y al parche que gima.  
Suenen idiomas de Marte,  
y en voces altivas  
confundid un ruido con otro,  
y viva el que viva.

*Cajas y voces dentro*

VOCES        ¡Al arma, celos, al arma,  
que agravios obligan,  
y para venganzas, oh Marte, despierta,  
alienta y anima! [...]

NINFAS        No al arma, celos, no al arma,  
que ofensas se olvidan;  
y al letargo adormida la queja,  
ni llore ni gima. [...]

MARTE        De una confusión en otra  
no sé lo que elija  
entre aguas que aduermen, acentos que elevan  
y cajas que incitan (Calderón de la Barca, 1990: 207).

Nada mejor para analizar la labor subordinada de los músicos al libreto de Calderón que este momento, por cuanto la música anticipará el desenlace mediante un cambio de armonía. Después del enfrentamiento entre Venus y Marte, los tonos de la música resuelven la tensión en quintas, haciendo que aumente más el sentido de la tragedia.

Al fin, por medio de estas líneas, llegamos a la escena séptima, donde los tres graciosos –Chato, Dragón y Celfa– cantan en tono festivo una seguidilla cuando bruscamente son interrumpidos por el grito de Adonis «¡Valedme, cielos!», que anuncia su propia muerte. Es este un fragmento tremendamente significativo para los asuntos

que aquí venimos analizando, cuya importancia subraya Álvaro Torrente en uno de sus estudios sobre teatro musical (2002). Se trata de un pasaje en el que la música adquiere, a través del lamento de Venus acompañada del bajo continuo, un lirismo conmovedor, que se explica –musicalmente– por el cambio de velocidad y armonía:

*Dentro*

ADONIS            ¡Valedme, cielos! [...]

VENUS                                Pastores,  
decidme, ¡ay de mí!, decidme  
si dijeron unas voces  
«¡Piedad, cielos!»

*Dice Adonis dentro*

ADONIS                                ¡Piedad, cielos!

VENUS            ¡Favor, dioses!

ADONIS                                ¡Favor dioses!

VENUS            Mas no tenéis que decirme,  
si ellas mismas me responden  
que es cuyo temo el gemido  
y cuyo imagino el golpe.  
Suyo es sin duda, ¡ay de mí!,  
y aunque tan cerca se oye,  
no sé si osaré llegar  
a examinarlo [...]

BELONA            ¿para qué has de ver  
qué humana púrpura corre? (Calderón de la Barca, 1990: 216).

A través de estas páginas, el gran monstruo de los ingenios pretende llevar el carácter natural de la lengua a ese *parlar cantando* (cfr. Batta, 1999: 330) que debió inundar, finalmente, el estreno en el Palacio del Buen Retiro. Calderón, consciente del concepto de *favellar in musica*, plantea en un mayor número de versos cantados e integrados en la acción, así como en la reducción del número de las tres jornadas clásicas, un nuevo género acorde con uno de los mitos ovidianos. El juego entre los sentidos se hace latente, ahora más que nunca, en un dramaturgo que busca la forma de expresión más compleja y completa de cuantas ha habido en el arte literario. Parece encontrarla en el juego de las tramoyas y el valor oculto del sonido<sup>51</sup>, perfeccionado

<sup>51</sup> Los juegos de tramoyas y las mutaciones se acentuarán en *La púrpura* formando un gran espectáculo al que hemos tenido acceso como espectadores en nuestro Teatro de la Zarzuela, por paradójico que parezca, pues hoy en día se trata de un espacio reservado para representaciones, en su mayoría, del género chico.



durante esta década de los cincuenta. En este momento, la labor de Calderón, en conjunción con los escenógrafos italianos y los músicos de la Capilla Real, en especial Juan Hidalgo, determinó que los sentidos de la vista y el oído se rindieran ante la «invención» que se les mostraba. No olvidemos cómo lo mejor que define al Barroco era esa unidad de las artes que trataron de abarcar todo lo visible y en la cual tuvo un papel decisivo la música (*cfr.* Martín Moreno en, Casares Rodicio, dir., 1977: 125).

Ante esta situación queremos recalcar cómo *La púrpura* supone la culminación de un largo proceso de creación que se había iniciado con las fiestas reales parcialmente cantadas en las que la música fue adquiriendo un papel progresivo vinculándose con el argumento. El logro de Calderón sería la expresión de las emociones más profundas y el triunfo de Venus sobre Marte:

MARTE        No es todo sin rigores,  
                  al ver que a triunfos de Amor  
                  otra vez mis celos tornen,  
                  supuesto que *flor y estrella*  
                  ascienden Venus y Adonis (Calderón de la Barca, 1990: 115).

Como bien señaló Ángeles Cardona (1990), estos elementos demuestran una continuidad, pero a la vez marcan una diferencia con las obras anteriores. Desde la primera escena encontramos acotaciones referidas al canto, –«Salen Flora, Cintia, Clori y Libia, cada una de por sí, cantando en estilo recitativo»; «Salen las ninfas cantando y bailando»–, y a los instrumentos, entre los que resultan especialmente significativos los asociados a Marte y el sentimiento de venganza hacia los amantes –«Dentro cajas y trompetas»; «Cajas y clarines»; «Voces e instrumentos dentro»; «La voces con cajas y clarines, y las ninfas con instrumentos»–<sup>52</sup>. Asimismo, los graciosos aparecen identificados con la utilización de la pandereta y la guitarra, y los dioses, tanto Venus como Marte, acompañan sus recitativos –en muchos casos airosos–, con bajo continuo.

---

<sup>52</sup> A través de las indicaciones escénicas de otros textos del siglo XVII podemos llegar a reconstruir la instrumentación específica para la obra de Juan Hidalgo. Ángeles Cardona (1990), utiliza como base *La gloria de Niquea* para trazar la breve orquesta barroca. Sin embargo, pensamos que se trata de un dato ciertamente lejano para las fechas que estamos tratando. Basándonos en la hipótesis, lo más certero que podemos decir es que debió de haber en escena un bajo continuo –probablemente un claviarpa ejecutado por el propio Juan Hidalgo, que a su vez habría sido maestro de concierto–, junto con instrumentación que figura de manera explícita en la acción dramática. A ellos, por las características de la orquesta barroca, debieron incorporarse instrumentos de cuerda (violas, violines, guitarras) y percusión para remarcar el carácter festivo de ciertos pasajes, con el fin de asociar los diversos mensajes a determinados instrumentos (*cfr.* Batta, 1999: 331).

Ambas obras, como exponentes de géneros diferentes, suponen un proceso lento de gestación en el que es preciso tener en cuenta el papel que iba adquiriendo la música en el teatro y la progresiva incorporación de las formas italianas<sup>53</sup>, en las que jugaron un papel decisivo el constante trasvase de las ideas traídas por los escenógrafos italianos y la estancia en la corte del nuncio del Papa, Giulio Rospiglioso, que desarrolló una importante carrera como autor de libretos, leídos por Calderón de la Barca y cristalizados en sus primeros pasos en el teatro lírico-musical. En el contexto de la corte, Calderón, sin duda, debió de conocer *La selva sin amor*, de Lope de Vega, pero el carácter conservador de los músicos de la Capilla Real, así como el gusto del público por los preceptos imperantes en escena, determinaron que se tratara de un producto aislado en el momento de su producción (cfr. Cardona, 1990: 135). Habrá que esperar hasta 1660 para conocer y atestiguar una de las grandes empresas de los musicólogos y filólogos, el texto de *Celos aun del aire matan*, de Calderón de la Barca, cuyo testimonio ha llegado hasta nosotros para contribuir al estudio de la obra de arte total calderoniana. No cabe duda de que el horizonte de expectativas del oyente-espectador durante esta década se tuvo que ver ampliado, debido a la conjunción de todos estos factores con un propósito común: el intento de producir una auténtica obra total en la que tuvieran cabida los mejores escenógrafos, músicos y pintores. Todo ello condujo al inigualable binomio artístico –que debió de suponer la labor de Hidalgo y Calderón– a alcanzar una maestría insospechada. Ambos lograron pintar a través de la poesía y hablar a través de una música, que acompañó muy de cerca la labor cortesana de nuestro dramaturgo, sin olvidar cómo la estructura de cada arreglo musical estaba siempre al servicio del texto (cfr. Stein, 1993: 230). Por primera vez en el panorama lírico-musical cortesano, Hidalgo tomaría conciencia de la sonoridad del lenguaje de la música y los versos de Calderón transmitirían al arte sonoro un mensaje, que lleva a sus extremos las ideas renacentistas de la *Camerata*.

---

<sup>53</sup> Fruto de esta paulatina evolución es la ópera *Celos aun del aire matan*. Como declara Emilio Cotarelo y Mori: «La pieza [de *La púrpura*] debió de agradar tanto que, en el mismo año, había ya compuesto Calderón una obra, no en un acto, como *La púrpura*, ni en dos, como la zarzuela *El laurel*, sino en tres y destinada a ser cantada toda ella. Púsole música el arpista de la Capilla Real Juan Hidalgo; y después de largos y dificultosos ensayos pudo estrenarse en el coliseo del Buen Retiro el día 5 de diciembre de 1660» (Cotarelo y Mori, 2000: 54). La cita sirve para apoyar nuestro trabajo en un intento de entender tanto la zarzuela como la ópera como dos formas –hermanadas en sus inicios por la aparición de la música–, que siguieron caminos diferentes acorde con la magnificencia y espectacularidad que requería la segunda en su representación.

### III.2. Dos ejemplos de consolidación del género: Antonio de Solís y Juan Bautista Diamante.

El camino iniciado por Calderón en los años cincuenta, fue secundado por otros muchos escritores que se adscribieron –no con menor fortuna– al teatro lírico-musical. En este recorrido, entre 1660 y 1680, junto a la comedia simbólica de corte mitológico de Calderón, vinieron a convivir –conforme a los datos ofrecidos por Emilio Cotarelo y Mori (2000)– los siguientes autores: Antonio de Solís (*Triunfos*, *Eurídice* y *Orfeo* y *Las Amazonas*); Juan Vélez de Guevara (*Los celos hacen estrellas*); la nueva zarzuela de Juan Bautista Diamante<sup>54</sup>, (*Triunfos de la paz y el tiempo*, *Lides de amor y desdén*, *El laberinto de Creta*, *Alfeo*) pero también la de Agustín de Salazar y Torres (*Los juegos olímpicos*) o Melchor Fernández de León (*Endimión y Diana*). Nos interesa especialmente la labor desarrollada por dos de los dramaturgos aquí mencionados: Antonio de Solís (1600-1686) y Juan Bautista Diamante (1625-1687), encargado de iniciar el cambio de rumbo de la zarzuela mitológica calderoniana hacia una nueva forma con un marcado componente lírico.

Las obras que veremos a continuación, bien podrían trazar el esplendor y ocaso de la monarquía de los Austrias. Se trata de *Triunfos*, pieza enmarcada en las fiestas celebradas en honor al nacimiento del príncipe heredero en 1658, y *Alfeo*, representada en 1672 durante la Regencia de Mariana de Austria, con música atribuida a Juan Hidalgo.

#### III.2.1. *Triunfos de amor y fortuna* (1658)

*Triunfos*, que aparece designada como fiesta real, es un claro ejemplo de cómo el modelo creado por Calderón fue aceptado por otros dramaturgos. Se trata de una comedia mitológica –compuesta con motivo del nacimiento del príncipe heredero y representada en el Coliseo del Buen Retiro– que entrelaza hábilmente dos historias: la fábula de Psique y Cupido, Endimión y Diana. Desde el título, Antonio de Solís elimina cualquier referencia a la zarzuela, y la extensión de la pieza –en las tres jornadas clásicas– dificultaría su adscripción a la misma<sup>55</sup>. Sin embargo, la razón por la cual

---

<sup>54</sup> Aunque Diamante sigue en sus inicios a Calderón, en la propia evolución de la obra del dramaturgo se aprecia una tendencia hacia una comedia de tipo más heroico, desarrollada tras el luto por la muerte de Felipe IV (cfr. Becker, 1987: 379).

<sup>55</sup> Sin embargo, Louise K. Stein (1993: 282) adscribe esta «fiesta real» al género de la zarzuela. Para ello se apoya en lo intrincado de este género en sus inicios. Para la estudiosa, *Triunfos* «demonstrates the ‘mixed’ and somewhat messy character of zarzuela (a theatrical hybrid ‘interwined’ and ‘entangled’ like the bramble blush)». Si tenemos en cuenta que la obra de Solís sale a la luz el mismo año que *El laurel*, y

incluimos esta pieza en nuestro análisis estriba en incidir en la dificultad de la delimitación genérica de un corpus de obras, que a medio camino entre la ópera italiana y la comedia española, constituirían la solución hispana a los primeros pasos en el teatro musical, ya iniciado en Europa (*cfr.* Flórez, 2006: 265).

Dadas las dificultades en torno a la adscripción genérica del texto y teniendo en cuenta sus peculiaridades (en las que no podemos entrar aquí por la limitación de espacio que nos afecta), no nos detendremos a fondo a analizar la obra. Aun así, y considerando la importancia que la pieza tiene para entender correctamente la evolución del género –entendido de manera amplia meramente como teatro musical, para lo que aquí nos afecta–, no nos resistimos a analizar un pasaje, cuya importancia ya ha sido subrayada por diversos estudiosos.

Aunque la música, en su mayoría, no ha llegado hasta nosotros, Jack Sage (1970: 188) señala cómo fue compuesta casi con toda probabilidad por Juan Hidalgo. Es este el dato que nos ha impulsado a incluir una de las piezas en este recorrido para profundizar en los rasgos de la música del compositor<sup>56</sup>. Actualmente se conservan tres piezas exentas identificadas por Jack Sage (1970): «De Cintia adoro rendido la hermosura», «Cuidado pastor», «Vuelve tirano aligero». Stein (1993: 283) identifica otra tonada, con texto de Solís para esta obra, pero con música de Cristóbal Galán, «No hay quien entienda de amor», canción con estribillo y coplas que se corresponden con la intervención del dios Amor en la jornada segunda, declarando su debilidad hacia Psique. Se trataría de un claro ejemplo de la música como efecto persuasivo con un antecedente inmediato en la obra calderoniana de *Fortunas*, lo que demuestra un constante trasvase de fuentes y motivos entre los dramaturgos. Esta canción lírica se opondría a las tres piezas restantes encontradas, en las que los modelos tradicionales se dejan ver en la alternancia rítmica de sus coplas y estribillos.

---

que una de las características de la zarzuela –aceptadas unánimemente por la crítica– es la brevedad, consideramos arriesgado etiquetarla bajo el nombre de zarzuela, aun más cuando presenta una división clásica en tres jornadas, que contrasta con las dos que en sus inicios presentan las obras del género. Otro de los rasgos en los que podríamos apoyarnos es la ausencia del carácter festivo, que imprimían a las piezas las danzas y los bailes –prácticamente inexistentes en esta obra–, y el cuadro tan desarrollado de los personajes que se suceden en la acción.

<sup>56</sup> Dejamos de lado en este apartado otros tantos textos de similar importancia en la evolución del género en los que ya se está trabajando en proyectos de investigación actualmente en desarrollo, como son los de Lola Josa, investigadora principal del Proyecto *Digital Música Poética*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2011-22646) y, desde el 2009, coordinadora del Grupo de investigación consolidado «Aula Música Poética», financiado por la Generalitat de Catalunya (2009 SGR 973).

En cuanto a la instrumentación, a lo largo de la obra desaparece prácticamente cualquier alusión explícita, salvo en dos momentos de la comedia: la aparición de Diana en la primera jornada va precedida de una bocina, con la función de caracterizar al personaje (*cfr.* Flórez, 2006: 124), como ocurre en la segunda jornada cuando los instrumentos responden a las voces de Coridón y Psique, que pretendían llamar la atención de los moradores del palacio del Amor:

CORIDÓN	¡Ah de Palacio!
PSIQUE	Más recio
CORIDÓN	¡Ah de Palacio!, ¿lo has visto? Octava más arriba es lo mismo.
PSIQUE	Quizá mis voces tendrán mejor fortuna.
DORINDA	Escuchemos.
PSIQUE	Moradores de esta ilustre regia mansión. Mas ¿qué es esto?
	<i>Suenan dentro todos los instrumentos</i>
DORINDA	De armonía se ha llenado el aire.
PSIQUE	Los instrumentos, sin perder la variedad, se reducen a un concepto.
CORIDÓN	¿Ven esto? Pues entristece los amantes descubiertos.
	<i>Canta dentro el Amor</i>
AMOR	No hay quien entienda el Amor, que vence y ha menester rendirse para vencer.
PSIQUE	No es malo el mote, aunque yo esta facultad no entiendo.
CORIDÓN	Y como que dice bien.
DORINDA	¡Calla, que cantan del cielo!
	<i>Canta Amor</i>
AMOR	Pues yo solo me he rendido, déjame, Psique, decir, que está en saberse rendir la victoria del vencido. Ya blasoné de temido, ya temo tu rigor.

No hay quien entienda al Amor,  
que vence y ha menester  
rendirse para vencer (Solís, 1984: 90-91).

De nuevo se encuentra presente el efecto de la música sobre los sentidos, quizá unido al efecto que provoca el comienzo de la voz en off cantando el estribillo, cuya idea musical repetirá el inicio de las coplas emulando un juego de espejo en una escala tonal ascendente para llegar al verso más rico desde el punto de vista musical<sup>57</sup>, aquel donde Cupido canta con cierto aire melismático –sosteniendo musicalmente el valor del término «victoria»–, para desarrollar la teoría de los afectos y la oposición conceptual característica del Barroco. Esta secuencia se repite en el bajo para terminar mediante una música más lenta con un giro expresivo hacia el final.

En el acto III, durante la ceremonia en honor a Palas, Amor vuelve con una canción estrófica: «Cuidado pastor». Se trata de una escena que, construida sobre un ritmo ternario, vendría a subrayar la presencia de las formas populares en los comienzos del teatro lírico-musical y constituiría un claro ejemplo del efecto expresivo logrado por Juan Hidalgo para vincular la música con el estado de ánimo del dios, recalcado por los saltos de cuarta –en la línea melódica– y octava –en las respectivas líneas de canto–. Como indica López Cano (2011), se trata de un uso especial de la *exclamatio*, un mecanismo de la retórica musical que contribuye a resaltar la expresividad del texto mediante los saltos melódicos:

*Canta*

AMOR	Cuidado pastor, no te engañe otra vez tu fervor cuidado pastor, cuidado con el cuidado, que es muy travieso ganado la hermosura y el Amor. En la quietud de las selvas curándose está el Amor de las mortales heridas que la ingratitud le dio.
------	--

---

<sup>57</sup> Rubén López Cano (2011) engloba bajo el término *traductio* a todo un grupo de figuras que, al actuar sobre una o varias voces, introducen modificaciones a un fragmento musical cada vez que se repite. Siguiendo esta clasificación, la repetición del fraseo musical, que encontramos en esta pieza, sería un ejemplo de *sinonimia*, pues no se modifica el fragmento musical repetido.

Su disfraz es un pellico,  
y aun es su gala mejor,  
que la sencillez le abriga,  
si le arroga la traición.  
La ingrata beldad.

*Representa*

Perdona,

que no puedo proseguir,  
porque la voz al salir  
parece que se eslabona  
con el propio desaliento de mis suspiros.

DIANA      Amor,  
no hay remedio sin dolor,  
vuelve a cantar tu escarmiento,  
no esté tu memoria ociosa,  
que si de acordarse trata  
de esa ingrata, como ingrata,  
la olvidará como hermosa.

ENDIMIÓN    ¡Ah cruel! cómo le irrita.

PSIQUE       Bien temí yo su rigor,

CORIDÓN      que haya quien cante su amor,  
¡y mi amor tenga pepita!

PASTOR 1    Vaya de música y fiesta,  
que es día de nuestra Diosa.

UNOS        Vaya.

OTROS        Vaya.

AMOR                Diana hermosa,  
mucho este remedio cuesta.

*Canta*

AMOR        La ingrata beldad adora,  
qué [*sic.*] tiene en el corazón.

DIANA        No dice así.

AMOR                Diviérteme.

*Canta*

Y fuese al alma la voz.  
La ingrata beldad maldice,  
que arrojó del corazón,  
porque a vueltas de su engaño,  
su misma imagen borró.  
No más humana hermosura,

dijo a su misma pasión,  
y ella entre algunos suspiros,  
de esta suerte respondió:  
Cuidado pastor... (Solís, 1984: 122-123).

En conjunto, la obra presenta una gran riqueza musical, dadas las indicaciones que se conservan sobre las partes cantadas. A la labor de los solistas –fundamental el dios Amor en toda la trama principal–, habría que añadir el papel desempeñado por los coros, fundamental para crear contraste y remarcar los sentimientos de los personajes. Uno de ellos será el encargado de actuar a modo de fin de fiesta, alabando a la figura del monarca. Sin duda, la huella calderoniana de las fiestas cortesanas con música estaba muy presente –entre los escritores coetáneos a Calderón–, y condicionaba los moldes a seguir en un intento por lograr satisfacer el horizonte de expectativas cortesanas.

### **III.2.2. *Alfeo y Aretusa* (1672)**

En 1672 escribió Juan Bautista Diamante *Alfeo y Aretusa, fiesta de zarzuela que se representó a las bodas del Excmo. Sr. Condestable de Castilla*. Precedida de una loa que sirve al dramaturgo para exponer el motivo de la composición, Diamante se sirve en ella de la figura alegórica del Regocijo para mostrar el tema ante los ojos del espectador:

[REGOCIJO] De humilde pluma, de ingenio  
sumamente limitado  
a su obligación atento  
una representación  
de los amores de Alfeo,  
que a manera de comedia  
ni lo es, ni deja de serlo;  
en dos actos dividida,  
donde, al estilo atendiendo  
de las zarzuelas, se canta,  
y se representa, haciendo  
de otra fábula episodio,  
y templando los contextos (Diamante, 1674: 6).

Por tanto, desde el principio, la semejanza en cuanto al motivo del canto y la representación, formas italianas desarrolladas extensamente por el maridaje artístico de



las figuras de Calderón e Hidalgo, se encuentran presentes en la obra. Asimismo podemos observar la aceptación –por parte de un autor coetáneo a Calderón– del término zarzuela, definido en la loa de *El laurel* en 1658 como fiesta «acaso». La zarzuela –presentada bajo moldes mitológicos– aparece caracterizada igualmente por la brevedad, debido a la abundante música que atraviesa sus páginas<sup>58</sup>, y el ambiente pastoril al que remiten los graciosos y las ninfas.

El problema al que nos enfrentamos –como investigadores– estriba en reconstruir musicalmente una partitura de la que carecemos y un texto que ha sufrido, como tantos otros en nuestro teatro áureo, los avatares de transmisión. Aunque para su estudio se han conservado diversas fuentes musicales –de las que da noticia Milagros Espido Freire (en Casares Rodicio y Torrente, eds., 2001: 175-191)–, no nos permiten acercarnos a la primera representación. Sin embargo, en el presente trabajo dejaremos al margen de consideración los problemas de transmisión –pues escapa a nuestro ámbito de estudio–, incidiendo, eso sí, en el éxito de unos pasajes que transmitidos de forma exenta, muy probablemente se sometieron a una constante reelaboración<sup>59</sup>.

Desde un punto de vista formal, en la obra se entrecruzan dos acciones paralelas, la historia de los amores de Alfeo –hijo de Océano– y Aretusa –ninfa de Diana–, como alegoría del matrimonio, y el amor adúltero de Júpiter y Calisto, ninfa del cortejo de la misma diosa<sup>60</sup>. Esta historia, que en principio es secundaria, se convertirá, desde el punto de vista lírico-musical, en el episodio más significativo por la riqueza de matices que aportan los sentimientos de cada uno de los personajes que conforman la acción. Así, la huida de la ninfa, el amor de Júpiter y la ira de Juno –ante los amores

---

<sup>58</sup>Sobre las fuentes documentales que conservan las referencias del canto en la zarzuela, remitimos a los diversos estudios de Milagros Espido Freire, quien parece dejar al margen de consideración el término «zarzuela» que encontramos en la loa de Juan Bautista Diamante y encuadrar la obra dentro del grupo de las semi-óperas que siguen como modelo a Calderón. Si bien es cierto que comparte con la misma una fuerte carga simbólica, existen elementos, que analizaremos a continuación, que a nuestro modo de ver, la encuadrarían en el esquema de la zarzuela como género mixto (*cfr.* Cotarelo y Mori: 2000).

<sup>59</sup> Hemos escogido para nuestro análisis una de estas piezas. Se trata de «¡Ay desdichada de quién...!», con música de Juan Hidalgo (*cfr.* Stein, 1993: 315). A través de este lamento trataremos de mostrar la evolución de formas constantes en el género.

<sup>60</sup> La función de la música –como universo mágico que ejerce un efecto persuasivo sobre dioses y mortales–, presente en *Fortunas* (1653), se repite en la zarzuela en los versos en que Océano le revela a Alfeo sus orígenes divinos y encomienda su protección a los dioses: «hijo de Océano eres, y de la Tierra, tu estirpe / sabes, tu riesgo no ignoras, / parte feliz, corre libre, / donde piadosos los hados / tus jóvenes pasos guíe» (Diamante, 1674: 12).

incestuosos del dios del Olimpo—, darán cabida a una parte mucho más musical que indudablemente tuvo que cautivar los oídos de los espectadores<sup>61</sup>.

El componente festivo que se encontraba presente en los inicios del género, reaparece ahora mediante un coro de ninfas que entonan, acompañadas de la guitarra<sup>62</sup>, un villancico de alabanza a Calisto:

*Guitarra dentro*

MOMO        Pues llegan las ninfas, no hay  
                 sino mezclarnos con ellas,  
                 y esto por Alfeo lo hago,  
                 que yo por mí no lo hiciera [...]

*Salen todas las ninfas de gala.*

*Amaranta, Clori, Aretusa, Calisto y Sático*

ARETUSA    En hora felice  
                 Calisto la bella,  
                 infanta de Arcadia,  
                 a estos bosques venga.

*Cantan las ninfas a cuatro*

NINFAS       A ser compañera  
                 de las ninfas de Diana.

*Canta*

CALISTO     Y a que su amparo a las  
                 ninfas les deba.

*Canta*

JÚPITER     Los faunos la miren,  
                 los silvios la vean,  
                 unos en los montes,  
                 y otros en las selvas,  
                 parar con destreza  
                 en la tierra, y en el viento  
                 el bruto que corre, y el ave que vuela.

*Canta*

SÁTIRO       Sea norabuena.

---

<sup>61</sup> Milagros Espido (en Casares Rodicio y Torrente, eds., 2001: 180) señala al respecto cómo la influencia de este pasaje se deja notar en las partituras, bailes y textos poéticos inspirados en la zarzuela, en los que se prescinde de la trama de los amores de Alfeo y Aretusa.

<sup>62</sup> Retomamos aquí, al hilo del discurso, las palabras de Emilio Querol (1981b), que al referirse al instrumento base del folclore español apunta: «el siglo de Calderón fue el siglo por excelencia de la guitarra y durante el mismo vieron la luz los más importantes tratados de este instrumento [...] Dicha guitarra constaba de cinco órdenes, cinco cuerdas duplicadas, y tuvo tal éxito y difusión que fue conocida en toda Europa con el nombre técnico de guitarra española» (Querol, 1981b: 98).

MOMO        Norabuena sea (Diamante 1674: 28-29).

El papel de Momo y de Sático, equivaldría a las figuras de Chato y Celfa en *La púrpura* aunque con un matiz propio al de la comedia de enredo del que carecían nuestros villanos. El propio Momo –un dios chismoso de segunda categoría– se define a sí mismo como «bufón», en el episodio de la casa del Desengaño<sup>63</sup>:

MOMO        La puerta del Desengaño  
                 si no me mienten las señas,  
                 es esa, que tachonada  
                 de luces, al cielo afrenta:  
                 llegue, que yo vendré luego,  
                 y no le cause extrañeza  
                 verme ir, que como mezclar  
                 suelo burlas entre veras,  
                 el desengaño que aguardo  
                 en abriéndose esa puerta,  
                 es que me llamen bufón,  
                 y ninguno hay que no sienta  
                 que se lo llamen, aunque  
                 de serlo se honre cualquiera.  
                 Despache, que voy por algo  
                 de que advertirle a la vuelta (Diamante, 1674: 25).

Resulta curioso cómo en la zarzuela de *Alfeo* la comicidad se subraya integrada en los versos de la acción. Sático y Momo cantarán solo en contadas ocasiones acentuándose su papel como comentaristas de la acción. Desde su primera intervención en escena –referida al fiero animal al que da muerte Alfeo–, queda subrayado su papel

---

<sup>63</sup> Nótese la manera tan diferente de resolver el episodio de la cueva del Desengaño que muestran las páginas de Calderón y Diamante, donde las evocaciones pictóricas desaparecen y el pasaje se convierte en un mero interludio en el que el Desengaño *de barba* canta unas coplas en romance –dirigidas a Alfeo– sobre la suerte que correrán sus amores con Aretusa: « *Canta. Desengaño* ¡Oh, tú, joven engañado, / que ciego a mi albergue llegas / a que el aviso te alumbre / de lo que el amor te ciega[...] / A tus deseos amantes / opón toda tu fineza, / sabiendo, que si la sigues / has de perderte, y perderla. [...] *Alfeo* ¡Ah, desengaño cruel! / que me has muerto, aguarda, espera / y pues me dejas sin vida, / sin sentimiento me deja[s]» (Diamante, 1674: 26-27).

cómico, llevado al extremo en los comentarios de los amores de Júpiter, que para seducir a la ninfa, suplanta a Diana<sup>64</sup>:

*Salen Sátiro y Momo*

SÁTIRO        En fin, Momo, con el día  
                  se ha descubierto la hilanza  
                  de Calisto.

MOMO                Y la cogieron  
                  con las manos en la masa  
                  las ninfas.

SÁTIRO        ¡Pardiez, por eso, Momo!,  
                  que a ser yo Diana,  
                  ni aun un pellizco la diera.

MOMO        Lo que es pellizcos, no hayas  
                  miedo que se los den, que ella  
                  estará bien pellizcada.

SÁTIRO        ¿Pues que la han de hacer?

MOMO                                No sé,  
                  pero aun bien que poco falta  
                  para verlo, porque allí  
                  en tropa mal ordenada  
                  la traen las ninfas [...]

MOMO        Y también viene Diana;  
                  estémonos hasta ver  
                  en lo que todo esto pasa (Diamante, 1674: 33-34).

Sin embargo, la comicidad de ambos personajes resalta en el desenlace a la historia de los amores de Júpiter y Calisto con la intervención divina de Juno:

SÁTIRO        ¡Ay, que la ha vuelto  
                  en oso!

MOMO                No habrá colmena  
                  segura en estos desiertos,  
                  que la ninfa era golosa.

JUNO        Aun no me he vengado, puesto

---

<sup>64</sup> Para resolver la escena se recurre a la voz en off de Diana, cuyos versos conducen al engaño de la ninfa: «*Dentro. Diana* Ninfa, por aquí / siga mi voz tu hermosura, / o si no sigue mi mano; / porque al logro que te espera. *Tómala de la mano. Júpiter* llegues. / *Júpiter* Ya vencí» (Diamante, 1674: 33). Este juego de voces dentro parece remitir a Lope de Vega: «Oye atento, y del arte no dispuetes: / que en la comedia se hallará de modo / que, oyéndola, se pueda saber todo» (Vega, 2012: 152).

que dejarte en esa forma,  
 es porque mueras al riesgo  
 de las flechas que perdiste;  
 y para que tenga efecto  
 en brutos también vosotros,  
 testigos de este suceso  
 os convertid, porque no  
 vuestra noticia remedio  
 o reparo a su desdicha  
 pueda ser. [...]

SÁTIRO      Digo, ¿hemos quedado buenos?

MOMO        ¿Estoy yo de lobo?

SÁTIRO                                      Sí

MOMO        Aun bien que nos parecemos (Diamante, 1674: 36).

Al contrario de lo que ocurría en *La púrpura*, prácticamente no encontramos referencias a la instrumentación –aunque como ya vimos la variedad instrumental en este tipo de obras la conformaban arpas, violones, guitarras...– no ocurre lo mismo con el canto y el *stile rappresentativo*, los bailes y las mutaciones (bosque, mar, templo, juego de espejos), hecho que nos remitiría a la aceptación de un esquema previo desarrollado en *El laurel*. Ante esta situación, no hay duda de la existencia de elementos constantes que –convertidos en tópicos, ante los ojos del espectador– constituirían la base del género español. Diamante mantiene como referencia el paisaje idílico poblado por ninfas y dioses, en los que se rompe nuevamente el decoro poético al emplear indistintamente el recitativo y la declamación. Esta ruptura se aprecia de manera muy clara en la figura de Júpiter, que con apariencia humana, inicia un monólogo *arioso* dirigiéndose a Calisto:

*Canta. Dentro*

CALISTO      No me sigas injusta deidad,  
 si quieres que no me queje,  
 deja que huya ofendida  
 de quien me ofende,  
 ¡suéltame, déjame! [...]

*Canta*

JÚPITER      No huyas, bella Calisto,  
 de quien por amarte,  
 de quien por quererte

de sus deidad olvidado,  
parece de humano [...]

*Representa Calisto*

CALISTO      Porque ni los rendimientos  
con mayor blandura suenen  
que la suya, ni las quejas  
parezcan mudar especie,  
en la blandura trocando  
el estilo con que suelen  
los dioses hablar, y oír,  
me atreveré a responderte,  
quizá me creerás quejosa,  
si señora no me oyes,  
suene el contento a contento,  
y el dolor a dolor suene (Diamante, 1674: 19-21).

A través de su canto, Júpiter desarrolla toda una estrategia amorosa basada en la retórica barroca de contraposición de conceptos para vencer la resistencia y el desdén de la ninfa. De nuevo, reaparece –ante los ojos del espectador– la relación semántica de la música como expresión de los afectos para resolver un pasaje –desde el punto de vista musical– invocando al dios Amor: «Júpiter, amor te llama, / alado dios», en una endecha y romance –rastro del tono humano adquirido por Júpiter–, al que contestará Cupido, caracterizado en su forma de niño alado con las flechas de oro:

*Sale Cupido*

CUPIDO                      ¿Qué me quieres?  
aunque al verte suspirar,  
y al ver que de mí te acuerdes,  
sin voces para la queja,  
para el alivio sin leyes,  
la que quiso ser pregunta  
en noticia se convierte,  
que cuando la pena  
de mucha enmudece,  
es que en lo que calla  
dice lo que siente.

*Canta*

CUPIDO                      ¿Quién es la esquivia quien a tanta  
suma deidad reverente,

como a la de Jove, niega  
adoraciones que debe?

*Canta*

JÚPITER      Calisto, Amor, y no solo  
me desdeña, mas pretende  
que aun la esperanza posible  
a mi pasión no le quede,  
porque de Diana  
ninfa quiere hacerse,  
dando a mis caricias  
premio en sus desdenes (Diamante, 1674: 22).

Finalmente, ambos acuden al motivo del disfraz –en la escena del templo de Diana– para alcanzar el objeto de amor, tan deseado por Júpiter:

*Salen Júpiter y Cupido con sayuelos*

JÚPITER      Mezclado en la tropa bella  
con este disfraz, intento  
ver si hay ocasión que pueda,  
sin que conozca, darme  
la dicha de hablarla, y verla (Diamante, 1674: 28).

Las acciones se construyen de forma paralela. La primera de ellas, mucho más dramática, contiene el lirismo en los últimos versos, en el lamento de Aretusa y su transformación en fuente. La segunda, la historia de los amores de Júpiter y Calisto, se resuelve magistralmente en el lamento de Calisto «¡Ay desdichada,...!», del que se conserva partitura manuscrita en la Hispanic Society of America, cuya transcripción podemos estudiar gracias a la labor conjunta de Lola Josa y Mariano Lambea (2008). Se trata de una de las fuentes musicales –atribuida a Juan Hidalgo–, precedida en el texto de Diamante por una invocación de Iris, ninfa de Venus, para hacer partícipes a los elementos de la naturaleza del amor ilícito de Calisto:

*Canta*

IRIS            Oíd, tronco, oíd, fieras,  
Oíd, flores, oíd, plantas  
el delito de Calisto,  
ninfa infeliz de Diana [...]  
por un delito de amor

la destierran sin que valgan  
disculpas, que las disculpas  
que acuerdan delito, agravan. (Diamante, 1674: 34).

A continuación, el pasaje cuya partitura conservamos, constituye en sí mismo el lamento, al que pone el broche final un coro de ninfas, que con su canto –probablemente a cuatro– resaltan la extrema expresividad del desenlace de la acción. Atendiendo a la clasificación de Milagros Espido-Freire (2001), se trataría de un lamento culto que se ajusta a las convenciones del siglo XVII. Comienza con un monosílabo «¡Ay!», a modo de queja, que reconstruye los suspiros de la ninfa, cuya repetición constituiría un juego a modo de eco para expresar el dolor por el destino trágico, de manera que queda al margen de cualquier forma del recitativo y se situaría en una forma intermedia entre el *aria* italiana y el lamento en *stile recitativo*, más próxima a la primera, por su abundante contenido expresivo y ornamental –desde el punto de vista musical<sup>65</sup>. Veamos cómo consigue retratar la expresión del dolor Juan Bautista Diamante, quien ha optado por la construcción del lamento en dos secciones, coplas y estribillo donde se concentran unos versos de gran carga emotiva:

*Canta*

CALISTO      ¡Ay desdichada,  
de quien es su delito  
la desgracia!  
Pero, pues, no vale, ¡oh, ninfa!  
razón a la [a]frenta, valga  
razón para que la pena  
sea desdicha y no infamia.  
De un poderoso que no  
nombrarle intentan mis ansias,  
porque del poder se dudan,  
aunque se vean las faltas,  
no persuadida que solo  
fuera disculpa ordinaria,  
me vi (infelice sueño)  
persuadida y engañada.

---

<sup>65</sup> Las características del lamento han sido estudiadas en el Barroco italiano partiendo de la obra de Monteverdi y aplicadas por Louise K. Stein (1993: 280 y siguientes) a la música hispana de la segunda mitad del siglo XVII. Podrían resumirse en la abundancia de cromatismos –como fórmulas que imprimían contraste en un constante juego de armonías– y un característico tetracordo adaptado a las coplas.



Y así, ninfas, en mi pena,  
 podréis decir a Diana  
 vuestra duda, que el castigo  
 no culpo de su venganza.  
 Pero no importa que el delito  
 se adorne de circunstancias;  
 que atengan menos delito  
 como no delito se hagan.  
 ¡Ay, desdichada,  
 de quien es su delito  
 la desgracia!

*Cantan a cuatro*

NINFAS      Solo te respondan, ninfa,  
 desconsuelo, penas, ansias,  
 lástimas, suspiros, quejas,  
 que por nuestro dolor hablan (Diamante, 1674: 34-35).

Desde el punto de vista musical, Juan Hidalgo se sirve de una armadura en si bemol (b) para transmitir el sentimiento de desolación de la ninfa ante la afrenta de Júpiter y recoge en la pieza dos características esenciales del lamento (*cfr.* Stein, 1993: 315): la interjección y la armonía en grados conjuntos, para terminar en una cadencia perfecta que evoca el sentimiento de dolor de Calisto<sup>66</sup>. Por otra parte, el efecto del lamento del estribillo se logra musicalmente mediante una notación de mayor duración (blancas y redondas, en su mayoría ligadas), para remarcar la gravedad de un pasaje cuyas coplas se construyen sobre un ritmo binario, silábico –para imprimir musicalmente rapidez– y con una estructura paralelística, pues reproducen a manera de espejo el primer verso de las coplas una quinta inferior<sup>67</sup>. En definitiva, la conjunción entre la música y el texto se logra de manera magistral, tratándose de otro de los ejemplos a los que podemos acudir para sostener cómo la música mueve afectos. Con

<sup>66</sup> Lola Josa (2003) subraya la presencia de la comedia nueva a través del tema de la deshonra causada por un poderoso injusto, el tirano, por amor. El mismo esquema podría aplicarse a nuestra zarzuela en la figura de Júpiter.

<sup>67</sup> Para Jack Sage (1970: 182): «[...] al mediar el siglo XVII vemos que el contraste entre las dos secciones empieza a cristalizarse, de forma que la copla en metro binario va aproximándose al estilo expresivo recitativo o *rappresentativo*, y el estribillo en metro ternario conserva la tendencia melódica [...]». Esta alternancia rítmica pudo estar condicionada por la influencia de la música popular presente en los cancioneros españoles del siglo XVII (*cfr.* Frenk, 2003: 16 y siguientes).

sus innovaciones dramáticas, Juan Bautista Diamante contribuirá a la relación semántica de la música y la escena en la segunda mitad del siglo XVII.

### **III.3. El declive del género: la zarzuela, un cierre provisional.**

Conforme avanza el siglo, la zarzuela entrará en un periodo de transición histórica y estética en la que jugaron un papel fundamental el progresivo desplazamiento de las fiestas cortesanas a los corrales durante los últimos Austrias y la asimilación de las formas italianas. En este sentido, Sebastián Durón (1660-1716) y Antonio Literes (1673-1747) serían los encargados de aportar al teatro lírico-musical las fórmulas introducidas por los compositores italianos. Ambos –nacidos en el siglo XVII, herederos de la tradición calderoniana, serán los pioneros en la decisiva implantación de la forma del recitativo y las arias *da capo* en las zarzuelas, sin duda respaldados por los dramaturgos de su misma generación: Antonio de Zamora (1665-1727) y José Cañizares (1676-1750).

Junto a ellos, la labor de José de Nebra (1702-1768), músico ligado a la Capilla Real durante los años centrales del siglo, representará la transición entre los argumentos de corte mitológico y los nuevos, heroicos e históricos, provenientes de la ópera italiana. Una evolución que se completará de la mano de Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787), compositor que impulsó la zarzuela costumbrista –con su característica tonadilla escénica– junto al escritor Ramón de la Cruz (1731-1794), cuya fórmula sigue triunfando hoy en nuestros teatros. A través de los sainetes y los tipos insertados en los mismos, Ramón de la Cruz se convertiría –en buena medida– en protagonista de la renovación de un género estrictamente español que nuevamente rescataría los tintes pictóricos para asemejarse a la serie de los tapices de Goya. Aunque por estas fechas, el escritor costumbrista se hace eco todavía de la problemática que entraña el género de la zarzuela en su denominación: en el prólogo de su drama *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar* (1757) escribe:

[...] Dejé a la discreción ajena la libertad del apelativo, dándole el nombre propio de drama, que es lo indisputable en su origen, ya que de la zarzuela, que es el común con que se distinguen aquí los poemas de dos jornadas, ningún autor de cuantos he visto me da la definición (Ramón de la Cruz, en Leza, 2003: 1700).

Conforme los elementos rústicos se van acentuando y la materia mitológica se va deformando (*cfr.* Peral Vega, 1998: 229) nos encontraremos en el siglo XVIII una constante revisión de fuentes. El género de la zarzuela se cubrirá de tintes de carácter costumbrista en unos libretos que plasmarán asuntos de la vida cotidiana de las clases populares, burguesas, rurales y urbanas. Será entonces cuando arias, seguidillas y declamaciones se sucedan otorgando un perfecto cuadro popular al que los libretistas den vida por medio de unas cuidadas pinceladas –*ut pictura poesis*– presentes en las representaciones. En este momento asistiremos: 1) al desplazamiento del género hacia los teatros públicos, 2) a la asimilación de fórmulas italianas que conducirán a la progresiva implantación del género operístico en nuestro país y 3) a la convivencia de ambas formas, hermanadas –desde sus comienzos– por la progresiva incorporación de la música a la acción (*cfr.* Leza, 2003: 1701). En definitiva, asistimos a la renovación de un género español nacido en un contexto de decadencia para responder al propósito de divertir a toda a una corte, que a su vez se veía ensalzada y retratada –en sus diversas formas de alegoría– en los argumentos mitológicos. Un género, que en palabras de Emilio Casares (1999: 17): «nace como espectáculo cortesano típicamente español en el siglo XVII, sufre una variada evolución a lo largo del siglo XVIII y se transforma en espectáculo de masas urbanas a mediados del siglo XIX».

#### IV. Conclusiones

El interés principal de este Trabajo de Fin de Máster ha sido establecer un primer acercamiento a la dificultad que entraña deslindar las diferentes formas teatrales cortesanas del Siglo de Oro, en las que la música se hace presente. En concreto, nos hemos centrado en un análisis interdisciplinar, que vincula música y texto, aplicado a dos obras de la producción calderoniana –*La púrpura de la rosa* y *El laurel de Apolo*–, con el fin de arrojar nuevos datos a la investigación sobre los elementos constitutivos de la zarzuela, su consolidación y su proyección. Hemos, además, enlazado con otras dos obras que muestran la peculiar evolución y complejidad del género en el siglo XVII: *Triunfos de amor y fortuna* y *Alfeo y Aretusa*.

Todo lo expuesto en estas páginas muestra cómo la zarzuela, desde su aparición en el siglo XVII, se ha caracterizado por una versatilidad atenta a las diversas condiciones de su producción, pero siempre atendiendo a un propósito común: divertir, entretener y enseñar a la corte, emulando la grandeza de espectáculos en torno al Rey Sol. En un intento de acercamiento hacia nuevas formas, fuertemente condicionado por las circunstancias históricas en las que se circunscribe la corte de Felipe IV, Calderón de la Barca se convirtió en la figura capaz de conjugar una maestría y un dominio que le permitirían convertirse en el fundador remoto de este género exclusivamente español. En medio de una corte caracterizada por un constante intercambio cultural, la labor del dramaturgo se encaminó hacia verdaderas obras de arte total, en conjunción con los mejores pintores y músicos del momento –gracias a los cuales cuajaron las ideas innovadoras de la *Camerata Fiorentina* del conde Bardi, la *Dafne* de Rinuccini y de Jacopo Peri– y las ideas desarrolladas en los madrigales de Monteverdi, en un afán por vincular las diversas artes en la representación. A ellos habría que añadir la revolución técnica producida en tiempos de Felipe IV, a partir de la llegada de ingenieros italianos: Giulio Cesare Fontana, Cosme Lotti y Baccio del Bianco, que se convertirían, sin duda, en figuras fundamentales para la creación de un género que aún hoy en día sigue triunfando.

Por otra parte, Calderón es considerado heredero de toda una larga tradición, en nuestro teatro clásico, que incorpora la música desde sus inicios como elemento fundamental del drama. Consciente de la importancia de la misma, nuestro dramaturgo la empleó con un dominio sin precedentes prácticamente en toda su dramaturgia, de manera que sus semi-óperas (*Fortunas*), zarzuelas (*El laurel*, *El golfo de las sirenas*...) y óperas (*La púrpura* y *Celos aun del aire matan*), vinieron a disputarse el terreno de la

importancia del arte sonoro en el plano dramático. Aunque la dificultad de definir de modo preciso estos géneros con música del Barroco español nos obligue a buscar elementos que nos permitan establecer unas pautas a la hora de estudiar la zarzuela, no debemos interpretarla como un producto aislado, sino como evolución y consecuencia de las formas anteriores, que se mueven en el ámbito de la exaltación y el juego de los sentidos, fruto de la estética barroca. Es por esta razón por la que consideramos al género como un «cajón de sastre» que fue ampliándose a base de nuevos motivos en el ocaso del siglo XVII y en la centuria siguiente. Tal vez fueran esta flexibilidad y este carácter híbrido, que tantos quebraderos de cabeza nos siguen provocando a los investigadores, los que expliquen la supervivencia del género hasta nuestros días, aunque el término zarzuela designe hoy sin distinción una multiplicidad de realidades unidas por el nexo común del canto y las partes recitadas. Indudablemente, gracias al peso de estas últimas, se produjo su trasvase desde los espacios cortesanos a los corrales y coliseos públicos en las primeras décadas del siglo XVIII, cuando la ópera italiana iba ganando terreno en el imaginario teatral de los Borbones. Asimismo, para entender el cambio de rumbo de la zarzuela es necesario estudiar el género como producto sociológico y, por tanto, motivado por los intereses del grupo social al que se destinaba. Como género, sin duda, tuvo un origen ligado a un acontecimiento histórico muy concreto: el nacimiento del príncipe heredero en 1657, pero su proyección en el XVII se debió al éxito cosechado con su primera representación.

Calderón, apoyado en las características de la brevedad, el carácter festivo y los contextos mitológicos –en un afán de mostrar espectacularidad ante un público familiarizado con un amplio abanico de repertorio teatral contemporáneo–, supo exprimir al máximo las posibilidades de un texto al que Juan Hidalgo incorporaría música en los momentos más significativos, con ánimo de realzar mediante el canto ciertos pasajes que llegarían a convertirse en verdaderas representaciones pictóricas de las pasiones humanas. Gracias al binomio artístico formado por Calderón-Hidalgo, poesía y música se unieron de manera magistral como dos códigos de un mismo lenguaje y con un mismo propósito: transmitir la revelación íntima del autor en un intento de burlar la imagen de lo acabado. Prueba de todo ello es la presencia escénica de ambos monstruos poliédricos en nuestros días gracias a la importante labor de La Fundación Juan March, institución que en más de una ocasión ha programado en su repertorio versos de Calderón de la Barca y música de Juan Hidalgo, cuyo cuarto centenario se conmemorará el año próximo.

No falta tampoco quien se atreva con la reposición de zarzuelas en las que colaboraron ambos. Recordemos en este sentido, la puesta en escena en nuestro Teatro de la Zarzuela de la versión de *La púrpura de la rosa* (aunque con música de Torrejón y Velasco), a cargo de Miguel Ángel Garrido en el año 1999, de la que ya se ha hablado en estas páginas. En esta misma línea debemos mencionar además el caso de las «Escenas musicales de Calderón», dentro del marco de las XXXVIII Jornadas de Teatro de Siglo de Oro de Almería, que pudieron verse gracias al esfuerzo de los alumnos de la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga y de los profesores Rafael Torán y José Padilla<sup>68</sup>. Por último, tenemos constancia del proyecto que llevará a cabo el próximo verano Ángel Martínez Roger, profesor de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, con la pretensión de mostrarnos escenas en las que colaboraron diversos músicos y dramaturgos áureos, entre los que destacan, nuevamente, Juan Hidalgo y Calderón.

En conclusión, y tras el análisis que se ha desarrollado a lo largo de estas páginas en un camino que va del texto y la música a la escena, somos conscientes de la dificultad del tema aquí tratado por la hibridez formal del género de la zarzuela desde sus inicios, así como por los diversos análisis e interpretaciones críticas que se suceden en un afán por constituir un corpus definitivo del teatro lírico-musical cortesano. Por ello, los diferentes acercamientos que en estas páginas se muestran han sido trazados teniendo en cuenta la revisión de los antecedentes críticos y, con la humilde intención de que este trabajo pueda constituir la base de estudios posteriores, pues no constituyen una interpretación definitiva. Todo lo expuesto hasta aquí nos ha servido, en definitiva, para acercarnos a la valiosa información que arrojan los trabajos interdisciplinares de nuestro teatro del Siglo de Oro pues, en definitiva, la unión de cada uno de esos factores determinó verdaderos espectáculos globales que deben ser estudiados en su conjunto. Este será el panorama del que partiremos en nuestra futura tesis doctoral, donde abordaremos con profundidad las constantes de un género que perdura hasta nuestros días.

---

<sup>68</sup> Una detallada crónica sobre este espectáculo puede consultarse, dentro de la página web oficial de las Jornadas almerienses, en la siguiente URL: <http://www.teatrosiglodeoro.org/2011/03/26/la-escuela-de-arte-dramatico-de-malaga-propuso-una-espectaculo-didactico-sobre-la-musica-de-obras-de-calderon-en-las-jornadas/> [Consulta: 26/05/2013].

## Bibliografía

- ALEDA Y MIRA, Jenaro (1903). *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 2 vol.
- AMADEI-PULICE, María Alicia (1990). *Calderón y el Barroco: exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio (2000a). «El teatro de corte y Calderón», en María Luisa Tobar, ed., *Atti della tavola rotonda. La singolarità storica e estetica di «La púrpura de la rosa» di Calderón de la Barca*, Messina, Armando Siciliano, pp. 31-55.
- (2000b). «La comicidad escénica en Calderón», en Javier Aparicio Maydeu, ed., *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, vol. I, pp. 489-542.
- (2001). *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto.
- (2003). «Mecanismos expresivos y componentes doctrinales», en Ignacio Arellano Ayuso y J. Enrique Duarte, eds., *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto, pp. 33-89.
- ARISTÓTELES (2002). *Poética*, Antonio López Eire, ed., Madrid, Istmo.
- AULNOY, Marie Catherine d' (1986). *Relación del viaje a España [1679]*, J. García Mercadal, ed., Madrid, Akal.
- BANCES CANDAMO, Francisco (1687). *La comedia de Duelos de ingenio y fortuna: fiesta real que se representó a sus Majestades en el gran coliseo del Buen Retiro al feliz cumplimiento de años de don Carlos Segundo, con loa y sainetes*, Madrid, Bernardo de Villadiego. BNE. R/10527.
- (1970). *Theatro de los Theatros de los pasados y presentes siglos [¿1689?]*, Duncan W. Moir, ed., London, Tamesis Books.
- BATTA, Andrés (1999). «Monteverdi», en Cristina Ballesteros (*et alii*), trans., *Ópera: compositores, obras e intérpretes*, Colonia, Könnemann-Barcelona, pp. 324-339.
- BECKER, Danièle (1987). «Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII», en Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, eds., *España en la música de Occidente*, INAEM, vol. I, pp. 371-384.
- (1989). «El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII», en Sebastian Neumeister, coord., *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 agosto, 1986, Berlín*, Madrid, Vervuert, vol. I, pp. 353-364.

- BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire, (1996). «Arte Barroco y Arte Clásico: Introducción», en Marie-Claire Beltrando Patier, dir., *Historia de la Música: La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*, Madrid, Espasa, pp. 339-346.
- BERMUDO, Juan Fray (2005). *Obras para teclado: «Declaración de instrumentos musicales», Osuna (1555). Fray Juan Bermudo (1510-1565)*, Javier Artigas Pina, ed., Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- BORDAS, Cristina, Begoña LOLO y María Rosa CALVO MANZANO (2002). «Juan Hidalgo», en Emilio Casares Rodicio, dir., *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, pp. 282-285.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (2002). «Música y versos musicales en una comedia burlesca de Calderón», en Kurt Reichenberger e Ignacio Arellano, eds., *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, Kassel, Reichenberger, pp. 971-986.
- (2003). «Matrimonios de la Casa de Austria y fiesta cortesana», en María Luisa Lobato y Bernardo J. García, coords., *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, pp. 79-115.
- BOUZA, Fernando (2005). *El libro y el cetro: la biblioteca de Felipe IV en la Torre de Alcázar de Madrid*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.
- BROWN, Jonathan y John H. ELLIOT (2003). *Un palacio para el Rey*, Vicente Lleó y María Luisa Balseiro, trads., Madrid, Taurus.
- BUKOFZER, Manfred F. (1986). *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo (2003). «La música en el teatro clásico», en Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, pp. 677-716.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1984). *Fieras afemina amor*, Edward M. Wilson, ed., Kassel, Reichenberger.
- (1986). *La estatua de Prometeo*, Margaret R. Greer, ed., Kassel, Reichenberger.
- (1990). *La púrpura de la rosa*, Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham, eds., Kassel, Reichenberger.



- (1994a). *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, Rafael Maestre, ed., Almagro, Museo Nacional de Teatro.
- (1994b). *La aurora en Copacabana*, Ezra S. Engling, ed., London, Tamesis.
- (1998). *El nuevo palacio del Retiro*, Alan G. K. Paterson, ed., Pamplona, Universidad de Navarra-Kassel, Reichenberger
- (2007). *El laurel de Apolo*, en D. W. Cruickshank, ed., *Tercera parte de Comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, vol. III, pp. 919-995.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, Antonio COELLO OCHOA y Francisco de ROJAS ZORRILLA (2010). *El jardín de Falerina*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, eds., Barcelona, Octaedro.
- CARDONA CASTRO, Ángeles (1983). «Función de la música, la voz humana y el baile a través de los textos de *El laurel de Apolo* (loa para la Zarzuela y zarzuela) y a través de la loa *La púrpura de la rosa*», en Luciano García Lorenzo, ed., *Calderón, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, vol. II, pp. 1077-1089.
- CASARES RODICIO, Emilio (1999). *Historia gráfica de la zarzuela. Música para ver*, Madrid, ICCMU.
- y Álvaro TORRENTE, eds. (2001). *La ópera en España e Hispanoamérica: actas del Congreso Internacional, La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia. Madrid, 29-XI / 3-XII, 1999*, Madrid, ICCMU, vol. I.
- CHAVES MONTOYA, María Teresa (1991). *La gloria de Niquea: una invención en la corte de Felipe IV*, Aranjuez, Doce Calles.
- COTARELO Y MORI, Emilio (2000). *Historia de la zarzuela, o sea, el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX [1934]*, Madrid, ICCMU.
- CRUZ, Ramón de la (1996). *Sainetes*, J. M. Sala Valldaura, ed., Barcelona, Crítica.
- DE ARMAS, Frederick A. (2004). «(Mis)placing the Muse: Ekphrasis in Cervantes' *La Galatea*», en Frederick A. de Armas, ed., *Writing for the eyes in the Spanish Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University Press, pp. 23-41.
- (2008). «Adonis y Venus», en Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás, eds., *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, Madrid, Iberoamericana - Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 97-116.

- DE ROBLES, Juan (1948). *Tardes del Alcázar. Doctrina para el perfecto vasallo*, Sevilla, Diputación Provincial.
- DELEITO Y PIÑUELA, José (1988). *El rey se divierte*, Madrid, Alianza.
- DESCARTES, René (1993). *Tratado de las pasiones del alma*, C. Berges, trad., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- DIAMANTE, Juan Bautista (1674). *Alfeo y Aretusa*, en *Segunda parte de Comedias de Fr. Don Juan Bautista Diamante*, Madrid, Roque Rico de Miranda / Juan Martín Merinero. BNE. R/11374.
- DÍEZ BORQUE, José María (1987). «Liturgia-fiesta-teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI», *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, pp.485-500.
- (1994). «Fiesta y teatro en la corte de los Austrias», en José María Díez Borque y Karl F. Rudolf, coords., *Barroco español y austríaco: Fiesta y teatro en la corte de los Habsburgo y los Austrias. Catálogo de la Exposición del mismo título celebrada en el Museo Municipal de Madrid en abril-junio, 1994*, Madrid, Museo Municipal, pp. 15-31.
- (1997a). «El texto cantado en los autos sacramentales de Calderón de la Barca», en Germán Vega García-Luengos y María Antonia Virgili Blanquet, eds., *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, Sociedad Estatal V Centenario, pp. 127-149.
- (1997b). «Palacio del Buen Retiro: teatro, fiestas y otros espectáculos para el Rey», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, eds., *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11,12,13 de julio de 1995*, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, Festival de Almagro, pp. 167-191.
- (2000a). «Fiesta popular, cortesana y sacramental en la época de Calderón de la Barca», en Miguel Morán y Bernardo J. García, eds., *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Caja Madrid - Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes, vol. I, pp. 253-276.
- (2000b). «Teatro y fiesta en el Barroco español. El auto sacramental de Calderón y el público. Funciones del texto cantado», en Javier Aparicio Maydeu, ed., *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, vol. II, pp. 135-183.
- dir., (1998). *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico 10*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico.

- (2009). *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Esther Borrego Gutiérrez y Catalina Buezo, eds., Madrid, Visor.
- ELLIOT, John H. (2006). «Felipe IV, mecenas», en Anthony Close, ed., *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005*, Madrid, Iberoamericana - Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 43-59.
- ESPIDO-FREIRE, Milagros (2001). «Los lamentos hispanos como tópicos semánticos en comedias palaciegas», en Begoña Lolo Herranz, coord., *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Barcelona, Sociedad Española de Musicología, vol. II, pp. 1155-1164.
- (2002). «Coetáneos de Calderón: Juan Bautista Diamante (1625-87), autor de comedias y de fiestas de zarzuela», en Kurt Reichenberger e Ignacio Arellano, eds., *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, Kassel, Reichenberger, vol. I, pp. 473-486.
- EXIMENO, Antonio (1978). *Del origen y reglas de la música* [1796], Francisco Otero, ed., Madrid, Editora Nacional.
- FABBRI, Paolo (1989). *Monteverdi*, Carlos Alonso, trad., Madrid, Turner.
- FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino, Emilio FERNÁNDEZ-GALIANO y Raquel LÓPEZ MELERO (1997). *Diccionario de mitología clásica*, Madrid, Alianza Editorial, 2 vol.
- FARRÉ, Judith (2003). «Consideraciones generales acerca de la dramaturgia y el espectáculo del elogio en el teatro cortesano del Siglo de Oro», en María Luisa Lobato y Bernardo J. García, coords., *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, pp. 273-292.
- FERRER VALS, Teresa (1991). *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books.
- (1993). *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudios y documentos*, Valencia, UNED.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción (2006). *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

- (2010). «El Marqués de Liche: Alcaide del Buen Retiro y “Superintendente” de los festejos reales», *Anales de Historia del Arte*, 20, Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense (Facultad de Geografía e Historia), pp. 145-182.
- FRENK, Margit (2003). *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, UNAM, Colegio de México - Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2004). *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid - Iberoamericana, Frankfurt am Main - Vervuert.
- GARRIDO, Gabriel, dir., (2000). *La púrpura de la rosa, ópera en un acto con música de Torrejón y Velasco y libreto de Calderón de la Barca*, Metz, K617. CD Audio.
- GENTILLI, Luciana (1991). *Mito e spettacolo nel teatro cortigiano di Calderón de la Barca*, Roma, Bulzoni.
- GÓNGORA, Luis de (2010). «En un pastoril albergue», en *Romances*, Jesús Ponce Cárdenas, ed., Madrid, Cátedra, pp. 280-287.
- GREER, Margaret R. (1989). «Art and power in the Spectacle Plays of Calderón de la Barca», en *Publications of the Modern Language Association of America*, CIV, pp. 329-339.
- (1991). *The play of power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*. Princeton, Princeton University Press.
- (2000a). «Introducción al teatro cortesano de Calderón», en Javier Aparicio Maydeu, ed., *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, vol. 2, pp. 513-575.
- (2000b). «Calderón, maestro de polifonía», en Javier Aparicio Maydeu, ed., *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, vol. 2, pp. 576-648.
- HERMENEGILDO, Alfredo, ed. (1998). *Teatro español del siglo XVI. Del palacio al corral*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- IRIARTE, Tomás de (2007). *La Música, poema [1779]*, Bruce A. Boggs, ed., Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- JOSA, Lola (2003). «Las claves míticas y poéticas del rey tirano por amor de “La Estrella de Sevilla”», en Roberto Castilla Pérez, ed., *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro: actas sobre el I Curso de Teoría y Práctica de teatro, Granada, 7-9 noviembre, 2002*, Granada, Universidad de Granada.
- y Mariano LAMBEA, eds., (2008). *Manojuelo poético-musical de Nueva York*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- LEZA, José Máximo (2003). «El teatro musical y la música en el teatro», en Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español II: del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, vol. II, pp. 1687-1713.
- LOBATO, María Luisa (2002). «Fiestas teatrales al infante Felipe Próspero (1657-1661) y edición del baile “Los Juan Ranas” (XI-1658)», en *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Lleida, Sección de Literatura Española del Departamento de Filología Clásica, Francesa e Hispánica de la Universidad de Lleida, pp. 227-262.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2012). *Música y retórica en el Barroco*, Barcelona, Amalgama Edicions.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham (2008). «Quiñones de Benavente», en Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana - Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 225-253.
- MAESTRE MARÍN, Rafael (1992). «Calderón de la Barca - Baccio del Bianco: un binomio escénico», en *Revista de Historia Moderna*, 11, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 239-250.
- MARAVALL, José Antonio (1990). *Teatro y literatura en la sociedad barroca* [1ª ed.], Francisco Abad Nebot, ed., Barcelona, Crítica.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1977). «La música teatral del siglo XVII español», en Emilio Casares, dir., *La música en el Barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 125-146.
- MOLINA JIMÉNEZ, María Belén (2008). *El teatro musical de Calderón de la Barca. Análisis textual*, Murcia, Universidad de Murcia, Ayuntamiento de Lorca.
- MOLL, Jaime (1961). «Nuevos datos para la biografía de Juan Hidalgo, arpista y compositor», en *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. II, pp. 585-589.
- NEUMEISTER, Sebastian (1981). «Escenografía cortesana y orden estético político del mundo», en Aurora Egido, ed., *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 141-160.
- (1991). «La fiesta de corte como anticomedia», en José María Díez Borque, ed., *Espacios teatrales del Barroco español. XIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro. 1990*, Kassel, Reichenberger, pp. 167-183.
- (2000). *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger.

- OLIVA, César (1983). «Introducción al lenguaje teatral en las comedias mitológicas de Calderón de la Barca», en Luciano García Lorenzo, ed., *Calderón, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, vol. II, pp. 1147-1153.
- (2000). «Calderón, director de escena», en Luciano García Lorenzo, ed., *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Reichenberger, pp. 203-239.
- OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma (2000). «Pervivencia del mundo clásico», en Juan Luis Milán y Màrius Bernadó, eds., *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, Kassel, Reichenberger, pp. 65-103.
- OVIDIO (2003). *Metamorfosis*, Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, trads., Madrid, Alianza.
- PERAL VEGA, Emilio (1998). «La zarzuela en la primera mitad del siglo XVIII: deformación burlesca de la mitología clásica», en *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios latinos*, 14, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 223-243.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel (1981a). *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Diputació, Institut del Teatre.
- (1981b). *Música Barroca Española VI: Teatro musical de Calderón*, Barcelona, Centro Superior de Investigaciones Científicas.
- (1983). «La dimensión musical de Calderón», en Luciano García Lorenzo, ed., *Calderón, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, Madrid, 8-13 de junio, 1981*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, vol. II, pp. 1155-1160.
- (2005). *La música en la obra de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- REGALADO, Antonio (2011). «Apuntes sobre Calderón y la música teatral», en *Ciclo de miércoles: Las músicas de Calderón de la Barca, abril 2011*, Madrid, Fundación Juan March.
- RÍO BARREDO, María José del (2003). «El ritual en la corte de los Austrias», en María Luisa Lobato y Bernardo J. García, coords., *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, pp. 16-34.

- ROBERTSON, Alec y Denis STEVENS, dir., (1985). «Los comienzos de la ópera», en *Historia general de la Música: desde el Renacimiento hasta el Barroco*, Madrid, Istmo, vol. II, pp. 391-395.
- ROSSELL, Antoni (2012). «La música en el teatro clásico español: apuntes para una reflexión», en Francisco Sáez Raposo, ed., *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, Bellaterra, Grupo de Investigación Prolope, pp. 233-250.
- SABIK, Kazimierz (1998). «Juan Bautista Diamante y su teatro en la corte de Felipe IV y Carlos II (1659-1687)», en J. Whicker (*et al.*) ed., *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Birmingham, 21-26 de agosto, 1995*, Birmingham, Universidad de Birmingham, vol. III, pp. 204-211.
- (1997). «La función de la música en el teatro de corte en España a finales del siglo XVII (1670-1700)», en María Antonia Virgili Blanquet y Germán Vega García-Luengos, eds., *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, Sociedad Estatal V Centenario, pp. 459-541.
- SADIE, Stanley (2000). *Guía Akal de la música: una introducción*, Madrid, Akal.
- SAGE, Jack (1970). «La música de Juan Hidalgo para “Los celos hacen estrellas” de Juan Vélez de Guevara», en Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, J. E. Varey y N. D. Shergold, eds., Londres, Tamesis Books, pp. 169-223.
- SHERGOLD, N.D. (1967). *A History of the Spanish Stage*, Oxford, Clarendon Press.
- y J. E. Varey, eds. (1985). *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis Books.
- SOLÍS, Antonio de (1984). *Triunfos de amor y fortuna*, en Manuela Sánchez Regueira, ed., *Comedias de Antonio de Solís*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, pp. 49-145.
- STEIN, Louise K. (1983). «Música existente para las comedias de Calderón de la Barca», en Luciano García Lorenzo, ed., *Calderón, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, Madrid, 8-13 de junio, 1981*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, vol. II, pp. 1161-1172.
- (1993). *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press.
- (1994). «Convenciones musicales en el legado de Juan Hidalgo: el aria declamatoria como tonada persuasiva», en José Antonio Gómez Rodríguez y Beatriz Martínez

- del Fresno, eds., *Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 177-215.
- (1997). «Este nada dichoso género: La zarzuela y sus convenciones», en María Antonia Virgili Blanquet y Germán Vega García-Luengos, eds., *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, Sociedad Estatal V Centenario, pp. 185-217.
- (2000). «Calderón y el poder de la música», en *Scherzo, Revista de Música*, Año XV, 142, pp. 144-148.
- SUBIRÁ, José (1953). *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat.
- (1961). «El cuatro escénico español», en *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona, Centro Superior de Investigaciones Científicas, vol. II, pp. 896-921.
- TORREJÓN Y VELASCO, Tomás de (1999). *La púrpura de la rosa: fiesta cantada, ópera en un acto*, música de Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo, texto de Pedro Calderón de la Barca, Louise K. Stein, ed., Madrid, ICCMU.
- TORRENTE, Álvaro (2000). «Calderón y la música: la monodia acompañada en España», *Scherzo, revista de música*, vol. 15, 142, pp. 150-153.
- (2002). «Teatro musical en España (1600-1750)», en *El Corral de las Comedias y la Villa de Almagro*, Almagro, Área de Cultura y Ayuntamiento de Almagro, pp. 247-279.
- (2003). «La música en el teatro medieval y renacentista», en Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, pp. 269-302.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- VAREY, John E. (1982). «Scenes, machines and the theatrical experience in Seventeenth-Century Spain», en Antoine Schnapper, ed., *La scenografia barocca. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (1979)*, Bolonia, Clueb, pp. 51-64.
- VEGA, Lope de (1970). «La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba», en Marcelino Menéndez Pelayo, ed., *Obras de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España y comedias novelescas*, Madrid, Atlas, vol. 28, pp. 296-346.



- (2002). *El caballero de Olmedo. Fuenteovejuna*, María Grazia Profeti, ed., Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2012). *Arte nuevo de hacer comedias*, Enrique García Santo-Tomás, ed., Madrid, Cátedra.
- WILSON, Edward M. (2000). «Los cuatro elementos en la imagería de Calderón», en Javier Aparicio Maydeu, ed., *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, vol. I, pp. 442-463.

## ANEXO

### ANEXO I

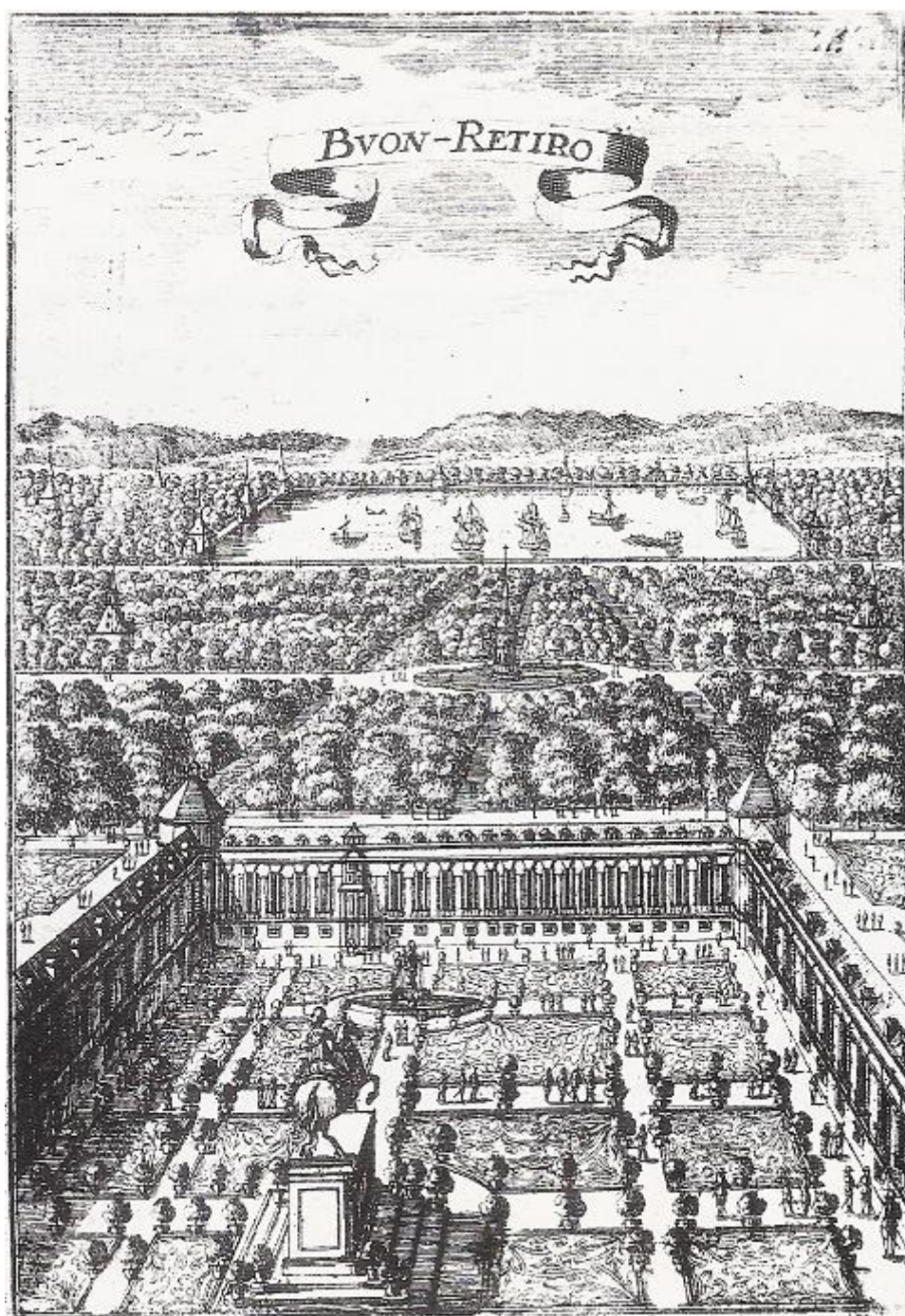


Fig. 1: El Palacio y los Jardines del Buen Retiro (Madrid)

Anónimo. Madrid, Museo Municipal (IN 8527).



Fig. 2: Boceto del decorado para el prólogo «Vive tú, vivirá todo» de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*.

Baccio del Bianco (ca.1653).

Cambridge: Harvard University, Houghton Library (Ms. typ. 258H).





Fig. 3: *Mercurio y Argos* (ca.1559)

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. Museo del Prado de Madrid.

Procedencia: Colección Real (Palacio del Buen Retiro, Madrid, pinturas recogidas de las Casas Arzobispales, 1747, nº 57; Palacio Real Nuevo, Madrid, paso de tribuna y trascuartos, 1772, nº 57; Palacio Nuevo, antecámara 2ª, 1794, nº 57).



Fig. 4: *Andrómeda esposta al Mostro marino, con Tritone, e Ninfe...* (1700-1799?)

Anónimo italiano.

Madrid, Biblioteca Nacional (Dib/15/20/20).

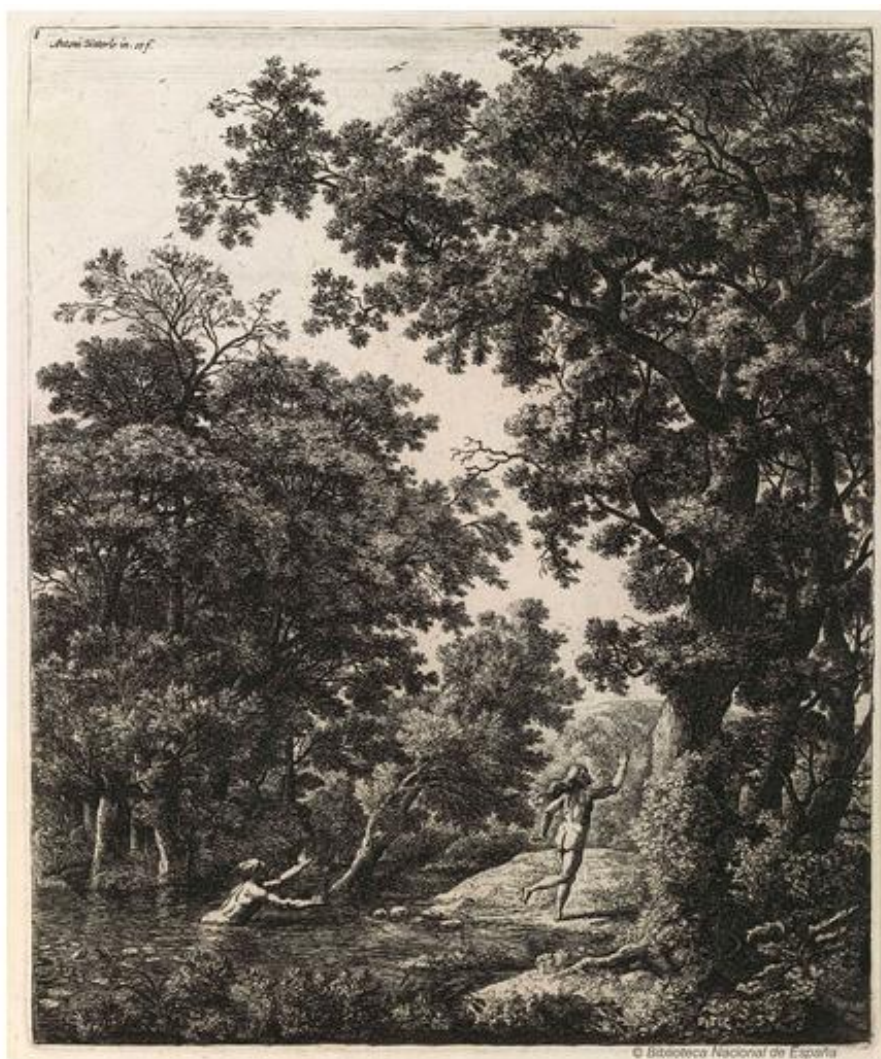


Fig. 5: *Paisaje con Alfeo y Aretusa*

Anthoine Waterloo (ca.1609-1690).

Madrid, Biblioteca Nacional (INVENT / 29437).





Fig. 6: *Venus y Adonis*

Paolo Veronese (ca.1580). Museo del Prado de Madrid.

Procedencia: Colección Real (Palacio Real Nuevo, Madrid, paso de tribuna y trascuartos, 1772, n° 1078; Palacio Real Nuevo, Madrid, antecámara, 1794, n° 1078; Palacio Real, Madrid, antecámara, 1814-1818, s.n.)



Fig. 7: *Céfalo y Procris*

Paolo Veronese. Musée des Beaux-Arts, Strasbourg.



Fig. 8: *Andrómeda liberada por Perseo*

Paolo Veronese. Musée des Beaux-Arts, Rennes.





Fig. 9: *Apolo persiguiendo a Dafne*

Cornelis de Vos (s. XVII). Museo del Prado de Madrid.

Colección Real (Torre de la Parada, El Pardo-Madrid, cuarto bajo-pieza primera, 1703-1711, s.n.; Palacio del Buen Retiro, Madrid, cuarto del infante don Luis-pinturas apeadas, 1772, nº 335).



Fig. 10: Jesús Alcántara. *La púrpura de la rosa*, de Calderón de la Barca.

Montaje del Teatro de Ginebra bajo la dirección de Gabriel Garrido en el Teatro de la Zarzuela, Madrid, octubre de 1999.

Imagen de Archivo. Madrid, Museo Nacional del Teatro.

**Serie de escenografías para el Coliseo del Buen Retiro durante el reinado de los Borbones.**



Fig. 11: Francesco Battaglioli. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



## ANEXO II



Documento 1: «Ay mísero de ti», en *El jardín de Falerina*. Tiple 1º.

Cristóbal Galán y anónimo [con versos de Calderón de la Barca].

Barcelona, Biblioteca de Cataluña (M. 1679 / 28).

Ce-sen, ce-sen ri-go-res, ce-sen cruel-da-des

Ce-sen, ce-sen ri-go-res, ce-sen cruel-da-des

Ce-sen, ce-sen ri-go-res, ce-sen cruel-da-des

Ce-sen, ce-sen ri-go-res, ce-sen cruel-da-des

5

y e-le-van-do las fuen-tes flo-res y a-ves, sus ma-ti-ces, sus vo-ces, y

y e-le-van-do fuen-tes flo-res y a-ves, sus ma-ti-ces, sus vo-ces, y

y e-le-van-do fuen-tes flo-res y a-ves, sus ma-ti-ces, sus vo-ces, y

y e-le-van-do fuen-tes flo-res y a-ves, sus ma-ti-ces, sus vo-ces, y

10

sus cris-ta-les fir-men blan-das tre-guas, ya

sus cris-ta-les fir-men blan-das tre-guas, ya

sus cris-ta-les fir-men blan-das tre-guas, ya

sus cris-ta-les fir-men blan-das tre-guas, ya

Documento 2: «Cesen, cesen rigores», en *El jardín de Falerina*.

Anónimo y Calderón de la Barca.

Barcelona, Biblioteca de Cataluña (BC, Mus. Ms. 747/4) (en Stein, 1994).

15

que no pa - ces [Lu - na Sol A - gua Fue - go

que no pa - ces [Lu - na Sol A - gua Fue - go

que no pa - ces [Lu - na Sol A - gua Fue - go Tie -

que no pa - ces Lu - na Sol A - gua Fue - go

20

Tie - rra y ai - re A - gua Fue - go Tie - rra y ai - re]

Tie - rra y ai - re A - gua Fue - go Tie - rra y ai - re]

rra y ai - re A - gua Fue - go Tie - rra y ai - re]

Tie - rra y ai - re A - gua Fue - go Tie - rra y ai - re]

Documento 2 (cont.)

ARION

Rús-ti-cos ciu-da-da-nos de las on-das, lí-qui-das nin-fas de sus

5

a-guas pu-ras, hú-me-das mo-ra-do-res de sus se-nos,

10

húes-pe-des ver-des de su es-fe-ra in-cul-ta, rús-ti-cos, lí-qui-dos, hú-me-dos,

húes-pe-des de las es-pu-mas, o id, a-ten-ded, ad-ver-

15

COPLAS

tid, es-cu-chad: Sa-cro pa-dre Nep-tu-no que en la es-fe-ra ze-ru

20

lea, cam-pos de vi-drio a-ran-do lí-qui-dos pá-ra-mos hú-me-dos sur-cas

Documento 3: «Rústicos ciudadanos de las ondas», en *Duelos de Ingenio y Fortuna*.

Juan de Navas y Francisco Bances Candamo.

Barcelona, Biblioteca de Cataluña (BC, Mus, Ms. 775/81) (en Stein, 1994).





*Solo.*

Rusticos Ciudadanos de las ondas liquidas ninfas de sus aguas puras humedos moradores  
de sus senos huéspedes verdes de su esfera inculta Rusticos liquidos humedos huéspedes de las es-  
pumaz oíd atended aduers escuchad

*Coplas*

lacio padre neptuno en la espesura de la  
En las hondas de la mar en la espesura de la  
y a tu del fío me librade de merfuerzan tu  
y a tu del fío me librade de merfuerzan tu  
Receíame en tu seno y en tus brazos plenos

la, Campos de vidrio alando ligeros pastores hueros sus cas-  
las, Campos de vidrio alando ligeros pastores hueros sus cas-  
las, Campos de vidrio alando ligeros pastores hueros sus cas-  
las, Campos de vidrio alando ligeros pastores hueros sus cas-

*acompañamiento Solo.*

Rusticos Ciudadanos de las ondas

*Coplas*

lacio padre

Documento 4: «Rústicos ciudadanos de las ondas», en *Duelos de ingenio y fortuna*.

Juan de Navas y Francisco Bances Candamo.

Barcelona, Biblioteca de Cataluña (BC, Mus, Ms. 775/81).



26

*Arpa*

Rústicos ciudadanos de las ondas líquidas ninfas de las aguas purpuras y medos morados de  
 delute no guayades veades de la estera y nautica Rústicos líquidos y medos guayades de  
 Laper pu mas oyda atended adberkid es cu chad

*coplas*

la cruzadunep tu no guay la estera cexu le a campos de

1 Vi do axando líqui dos pa xa mos y me dos lux cal

2 Entas ombros yndo los mibida es bien que hufas a quien Per tigue fuerthe  
 aspera Barbara Vigida y duxa

3 Yta del fin meli bra de que me otrez can tumba de tu seno las ciegas  
 lobregas Oxidas Concabas grotas

4 Y pues llega la ora que la antorcha diuana lea pague y entas ondas de  
 purpura y npielago nau frago y munda

5 Recibe me en tu centro y con marinas Plumas tra y pontines de vi do  
 tímidos tremulos cefixos mullan

Documento 5: «Rústicos ciudadanos de las ondas», en *Duelos de ingenio y fortuna*.

(cifrado de arpa anónimo) y Francisco Bances Candamo.

Madrid, Biblioteca Nacional (M/2478).







(A) MERCURIO 5

A-ma-es-pe-ra y con-fi-a por-que no pue-de, por-que no

10

pue-de el que ven-ce sin ries-go de cir que ven-

15 20 (B)

ce, de-cir, de-cir que ven-ce Soy quien de tus al-tos

25

he-chos, Per-seo, a su car-go tie-ne que la Dis-cor-dia no lo-gre las i-ras con

(C)

que te o-fen-de. Mer-cu-rio soy, que a a-ni-mar-te ven-go, pa-ra que no en-tre-

30 (B)

gues al a-ca-so la es-pe-ranza, ni el va-lor al a-cci-den-te No te-mas pues de los

35

ha-dos, ni con-tras-tes ni vai-ve-nes que nun-ca cre-ce a ser gran-de quien sin so-bre-

40 (A)

sal-tos cre-ce. [3] A-ma-es-pe-ra y con-fi-a...

Documento 8: «Ama, espera, y confía», en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*.

Anónimo [¿? Juan Hidalgo] y Calderón de la Barca.

Harvard University, Houghton Library (Ms. typ. 258H) (en Stein, 1994).



Luis de Góngora, «En un pastoril albergue», en Jesús Ponce Cárdenas, ed., *Romances*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 280-287.

XXI

¡Qué bien la destierra Amor, haciendo la cuerda azote, porque el caso no se infame y el lugar no se inficione! Todo es gala el Africano, su vestido espira olores, el lunado arco suspende, y el corvo alfanje depone. Tórtolas enamoradas son sus rancos atambores, y los volantes de Venus sus bien seguidos pendones. Desnuda el pecho anda ella, vuela el cabello sin orden; si le abrocha, es con claveles, con jazmines si lo coge. El pie calza en lazos de oro, porque la nieve se goce, y no se vaya por pies la hermosura del orbe. Todo sirve a los amantes; plumas les baten, veloces, airecillos lisonjeros, si no son murmuradores. Los campos les dan alfombras, los árboles pabellones, la apacible fuente sueño, música los ruiseñores. Los troncos les dan cortezas en que se guarden sus nombres, mejor que en tablas de mármol o que en láminas de bronce. No hay verde fresno sin letra, ni blanco chopo sin mote; si un valle «Angélica» suena, otro «Angélica» responde. Cuevas do el silencio apenas deja que sombras las moren profanan con sus abrazos a pesar de sus horrores. Choza, pues, tálamo y lecho, cortesanos labradores, aires, campos, fuentes, vegas, cuevas, troncos, aves, flores, fresnos, chopos, montes, valles, contestes de estos amores, el cielo os aguarde, si puede, de las locuras del Conde.	90      95      100      105      110      115      120      125      130      135
---	--

U  
VENUS

Un A - do - nis ¡ay de mí! ¿Có-mo, so-be - ra - nos dio - ses, cie -

lo, sol, lu - na y es - tre - llas, ris - cos, sel - vas, pra - dos, bos - ques,

a - ves, bru - tos, fie - ras, pe - ces, tron - cos, plan - tas, ro - sas, flo - res,

fuen - tes, rí - os, la - gos, ma - res, nin - fas, dei - da - des y hom -

Documento 11: «En un pastoril albergue», en *La púrpura de la rosa. Fiesta cantada. Ópera en un acto*.  
Calderón de la Barca, Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo.  
(Louise K. Stein, ed., 1999: 145).



Sale Marte  
[Enter Marte]

MARTE

bres, su - frís tal es - tra - go? Co - mo la paz me dio más bla - so - nes en

un pas - to - ril al - ber - gue que la gue - rra en - tre u - nos ro - bles;

a cu - ya cau - sa, ti - ra - na, no hu - bo en to - do es - te ho - ri - zon -

te ni ris - co que no ex - a - mi - ne, ni pe - ñas - co que no to - que,

Documento 11 (cont.)

El teatro será de bosque, y salen Flora, Cintia, Clori y Libia, cada una de por sí, cantando en estilo recitativo, mirando al vestuario, y huyendo, como con asombro, y admiración.

[The setting is a wood, Flora, Cintia, Clori, Libia enter one at a time, singing in recitative style, as if in a state of wonderment, looking back toward the tiring room, as if fleeing in a surprised fashion.]

Tonadas solas de la comedia

**A**

**FLORA**

¡Al bos-que, al bos-que, mon-te-ros, que o-sa-da-men-te ve-loz, va en al-can-ce de u-na fie-ra la her-mo-sa ma-dre de A-mor!

**CINTIA**

¡Ven-to-res, al va-lle, al va-lle, que em-pe-ña-do su va-lor, se fí-a en que la her-mo-su-ra ven-ce, mas que no el ar-pón!

Documento 12: «Al bosque monteros», en *La púrpura de la rosa. Fiesta cantada. Ópera en un acto.*

Calderón de la Barca, Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo.

(Louise K. Stein, ed., 1999: 29).



Documento 13: «Oh tú, que venciendo todos», en *La púrpura de la rosa. Fiesta cantada. Ópera en un acto*.

Calderón de la Barca, Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo.

(Louise K. Stein, ed., 1999: 104).

*Éntrase [Amor] por un lado y sale por otro, en cuyo espacio se ve el teatro de la gruta, y él no hace más que atravesar por ella, y salen Marte y Dragón*

**Despacio**

pues nun - ca la plan - ta, pues nun - ca la vis - ta pi - só te - me - ro - sa, pre -

vi - no con - fu - sa tan ló - bre - ga es - tan - cia, man - sión tan ho - ri - ble,

pri - sión tan fu - nes - ta ni cár - cel tan du - ra. A

Documento 14: «Pues nunca la planta», en *La púrpura de la rosa. Fiesta cantada. Ópera en un acto.*

Calderón de la Barca, Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo.

(Louise K. Stein, ed., 1999: 91).

Cajas y voces dentro  
[Drums and voices offstage]

**O**  
VOCES dentro

¡Al ar - ma, ce - los, al ar - ma, que a - gra - vios o - bli - gan, y pa - ra ven -

¡Al ar - ma, ce - los, al ar - ma, que a - gra - vios o - bli - gan, y pa - ra ven -

¡Al ar - ma, ce - los, al ar - ma, que a - gra - vios o - bli - gan, y pa - ra ven -

¡Al ar - ma, ce - los, al ar - ma, que a - gra - vios o - bli - gan, y pa - ra ven -

gan - zas, o Mar - te, des - pier - ta, a - lien - ta y a - ni - ma!

gan - zas, o Mar - te, des - pier - ta, a - lien - ta y a - ni - ma!

gan - zas, o Mar - te, des - pier - ta, a - lien - ta y a - ni - ma!

gan - zas, o Mar - te, des - pier - ta, a - lien - ta y a - ni - ma!

b7 4 #

Documento 15: «¡Al arma, celos, al arma!», en *La púrpura de la rosa. Fiesta cantada. Ópera en un acto*.  
Calderón de la Barca, Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo.  
(Louise K. Stein, ed., 1999: 128).

**Despierta**  
[He awakens]

**Marte** ¿Qué nuevo espíritu en mí  
es bien que revista  
este estrépito de armas, que cobra  
mis sañas perdidas?

**Venus** Si voces de agua y de fuego  
contrarias militan,  
las del aire excedan a todas.

**Marte** ¿Juzgaste, enemiga ... ?

**Las Ninfas dentro**  
[The Nymphs from offstage]  
**LAS NINFAS dentro**

**Voces e instrumentos dentro**  
[Voices and instruments offstage]

¡No al ar - ma, ce - los, no al ar - ma, que o - fen - sas se ol - vi - dan;

¡No al ar - ma, ce - los, no al ar - ma, que o - fen - sas se ol - vi - dan;

¡No al ar - ma, ce - los, no al ar - ma, que o - fen - sas se ol - vi - dan;

¡No al ar - ma, ce - los, no al ar - ma, que o - fen - sas se ol - vi - dan;

y al le - tar - go a - dor mi - da la que - ja, ni llo - re, gi - ma!

y al le - tar - go a - dor mi - da la que - ja, ni llo - re, ni gi - ma!

y al le - tar - go a - dor mi - da la que - ja, ni llo - re, ni gi - ma!

y al le - tar - go a - dor mi - da la que - ja, ni llo - re, ni gi - ma!

Documento 15 (cont.)

Las voces con cajas y clarines, y las ninfas  
con instrumentos, cada una sus versos.  
[The voices with drums and clarin trumpets, and the nymphs  
with instruments, each group singing their phrases.]

**VOCES dentro** [Drums and voices from offstage]



¡Al ar - ma, ce - los, al ar - ma, que a - gra - vios o - bli - gan, y pa - ra ven -

¡Al ar - ma, ce - los, al ar - ma, que a - gra - vios o - bli - gan, y pa - ra ven -

¡Al ar - ma, ce - los, al ar - ma, que a - gra - vios o - bli - gan, y pa - ra ven -

¡Al ar - ma, ce - los, al ar - ma, que a - gra - vios o - bli - gan, y pa - ra ven -

**LAS NINFAS dentro** [Instruments and nymphs]



¡No al ar - ma, ce - los, no al ar - ma, que o - fen - sas se ol - vi - dan;

¡No al ar - ma, ce - los, no al ar - ma, que o - fen - sas se ol - vi - dan;

¡No al ar - ma, ce - los, no al ar - ma, que o - fen - sas se ol - vi - dan;

¡No al ar - ma, ce - los, no al ar - ma, que o - fen - sas se ol - vi - dan;



**Dentro ruido como cayendo**  
*[Offstage noises as if someone is falling]*

**ADONIS, dentro**      **CHATO**

ma - nos. ¡Va - led-me, cie - los! Pe - ro ¿quién a su car-go to -

**CELFA**

ma mi que - ja? Aún ma - yo-res pro - di-gios hay en la sel -

va; pues en des - man-da - das tro - pas des-par-ci-dos es - cua-dro - nes

to - das las min - fas de Ve - nus hu - yen - do vie - nen.

Documento16: «Pues aquí ya no hay que hacer», en *La púrpura de la rosa. Fiesta cantada. Ópera en un acto*.

Calderón de la Barca, Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo.

(Louise K. Stein, ed., 1999: 141).



**S** Sale Venus suelto el cabello, medio desnuda, ensangrentadas las manos.  
[Enter Venus with her hair let down, half undressed, with bloody hands.]

**VENUS**

Pas - to - res, de - cid-me, ¡ay de mí!, de - cid-me si di - je - ron u - nas

**Adonis dentro**  
[Adonis from offstage]  
**ADONIS eco**

vo - ces "¡Pie-dad, cie - los!" ¡Pie-dad, cie - los!

**VENUS** **ADONIS eco**

"¡Fa - vor, dio - ses!" ¡Fa - vor, dio - ses!

**VENUS**

Mas no te-néis que de - cir-me, si e-las mis-mas me res-pon - den que es cu-yo te-mo el ge-

mi - do, y cu - yo ¡ma-gi-no! el gol - pe.

Documento 17: «Pastores, decidme», en *La púrpura de la rosa. Fiesta cantada. Ópera en un acto*.

Calderón de la Barca, Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo.

(Louise K. Stein, ed., 1999: 142).

La parte superior del teatro será de cielo, vese un sol, que se va poniendo, y al mismo tiempo sale una estrella; el Amor esta en lo alto, y Venus, y Adonis van subiendo cada uno a su lado; Adonis por una parte, y Venus por otra.

[The upper part of the stage-set will be a sky, where the sun is setting, and at the same time a star appears; Amor is there above, and Venus and Adonis ascend each one on his or her side; Adonis on one side, and Venus on the other.]

**W**

**AMOR**

Por - que ve - an que no en va - no, cuan - do en púr - pu - ra se tor - nen, le ha -

llóen el cam - po a - que - lla vi - da y muer - te de los hom -

bres, Jú - pi - ter, pues,

Júpiter, pues, conmovido  
o indignado de que goce  
sin los imperios de un alma  
los de una vida tu nombre,

de esa derramada sangre  
quiere que una flor se forme,  
y que de aquella se vistan  
roja púrpura las flores,

para que en tierra y en cielos  
estrella y flor se coloquen;  
a cuya causa, subiendo  
donde entrambos se coronen,

verás que, desde este día,  
con la nueva luz de Adonis,  
sale la estrella de Venus  
al tiempo que el sol se pone.

Documento 18: «Porque vean», en *La púrpura de la rosa. Fiesta cantada. Ópera en un acto*.

Calderón de la Barca, Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo.

(Louise K. Stein, ed., 1999: 150).

**TODOS**

El ho - rror de la tra - ge - dia a nues - tra vis - ta se es -

El ho - rror de la tra - ge - dia a nues - tra vis - ta se es -

El ho - rror de la tra - ge - dia a nues - tra vis - ta se es -

El ho - rror de la tra - ge - dia a nues - tra vis - ta se es -

con - de, vien - do que ya to - does di - cha.

con - de, vien - do que ya to - does di - cha.

con - de, vien - do que ya to - does di - cha.

con - de, vien - do que ya to - does di - cha.

**MARTE**

No es to - do si - no ri - go - res, al ver que a triun - fos de A - mor o - tra

Documento 18 (cont.)

vez mis ce - los tor - nen, su - pues-to que flor y es-tre - lla as - cien-den Ve-nus y A-

**Van subiendo**  
[They are ascending]

do - nis, al tiem-po que

al tiempo que se ve el sol  
entre pardos arreboles,  
y la enemiga del día  
su negro manto descoge.

**Van subiendo los dos**  
[The two (Venus and Adonis)  
continue to ascend.]

**VENUS** **ADONIS**

Pues por - que me - jor lo di-gas, los dul - ces a - cen - tos o - ye... con que

nos a - cla-ma a un tiem - po la mú-si - ca de dos or - bes.

Documento 18 (cont.)

[Estrillo]

[Tiple I] Cui-da-do, Cui-da-do, pas-tor, cui-da-do, pas-tor.

[Tenor] Cui-da-do, pas-tor, cui-da-do, pas-tor, no te en-

[Acomp.] [Estrillo]

6 no te en-ga-ñe o-tra vez tu fer-vor, cui-da-do, pas-tor, cui-

ga-ñe o-tra vez tu fer-vor, cui-da-do, pas-tor, cui-

[#3]

13 da-do con el cui-da-do, que es muy tra-vie-so ga-na-do la her-mo-

da-do con el cui-da-do, que es muy tra-vie-so ga-na-do la her-mo-

[#3]

20 su-ra y el a-mor, cui-da-do pas-tor, no te en-ga-ñe o-tra vez tu fer-

su-ra y el a-mor, cui-da-do pas-tor, no te en-ga-ñe o-tra vez tu fer-

[#3]

27 vor, no, no, no, no te en-ga-ñe, no te en-ga-ñe o-tra vez tu fer-vor,

vor, no, no, no, no te en-ga-ñe o-tra vez tu fer-vor,

Documento 19: «Cuidado, pastor», en *Triunfos de amor y fortuna*.

Calderón de la Barca y Juan Hidalgo.

Madrid, Biblioteca Nacional (M-3880/27) (en Flórez, 2006: 260-261).



Documento 20: «No hay quien entienda al amor», en *Triunfos de amor y fortuna*.

Antonio de Solís y Cristóbal Galán.

Madrid, Biblioteca Nacional (MS. 14030/180-181).

(en Stein, 1993: 516-517).



dé - ja - me Si - quis de - cir  
 que es - tá en sa - ber - se ren -  
 dir la vic - to - ria en el ven -  
 ci - do, ya bla - so - né de te -  
 mi - do y ya te - mo tu ri - gor.

Documento 20 (cont.)





### ANEXO III

#### *Las músicas de Calderón de la Barca.*

Fundación Juan March. Ciclos de los miércoles, 29 abril 2011.

Se puede acceder al ciclo completo en la siguiente URL:

<http://www.march.es/musica/envivo/detalle.aspx?p0=3740&l=1> [Consulta: 20/04/2013].

#### PROGRAMA

Raquel Andueza, soprano

La Galanía: Jesús Fernández Baena, tiorba

Manuel Vilas, arpa

Alfredo Barrales, viola da gamba

Anónimo [¿Juan Hidalgo?] y Calderón de la Barca (1600-1681)

Loa «Vive tú, vivirá todo», de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*.

Anónimo (siglo XVII)

Baile *Marizápalos era muchacha*.

Gaspar Sanz (1640-1710)

Folías.

Juan Hidalgo (1614-1685) y Calderón de la Barca

Jácara «Noble en Tinacria naciste», de *Celos aun del aire matan*.

Antonio Líteres (1673-1747)

Cantata humana, *Déjame, tirano Dios*.

José Peyró (1670-1720)

«Repúblicas de la vida», de *Auto del Lirio y de la Azucena*.

Lucas Ruiz de Ribayaz (ca.1626-1677)

Españoletas.

Sebastián Durón (1660-1716)

Cantata al Santísimo y de Pasión *Mas ay de mí.*

Solo de Navidad *Vaya pues rompiendo el aire.*

Juan Hidalgo

Tono *Solo es querer.*

Juan Hidalgo y Calderón de la Barca

«Venid, y trayendo de rosas y flores», de *Celos aun del aire matan.*

Antonio Líteres

Cantata humana *Déjame, ingrata.*

Antonio Martín y Coll (ca.1680-1734)

Bailo di dame – Zarabanda – Villano.

Juan Hidalgo y Calderón de la Barca

«Suspended los acentos», de *Celos aun del aire matan.*

Anónimo [¿Juan Hidalgo?] y Calderón de la Barca

Tono «Ya no les pienso pedir», de *Fortunas de Andrómeda y Perseo.*

Diego Fernández Huete (ca.1650-1713) y Antonio Martín Coll

Canarios.

Juan Hidalgo y Agustín de Salazar y Torres (1642-1685)

Tono humano «¡Ay que m río de amor!», de *Los juegos Olímpicos.*

Juan Hidalgo y Juan Vélez de Guevara (1611-1675)

«Trompicábalas, amor», de *Los celos hacen estrellas.*

### ***La púrpura de la rosa, ópera en un acto***

*La púrpura de la rosa, ópera en un acto con música de Torrejón y Velasco y libreto de Calderón de la Barca*, bajo la dirección de Gabriel Garrido, Metz, K617, 2000, CD Audio. Selección de las piezas objeto de nuestro estudio.

	Loa para <i>La púrpura de la rosa</i>	9:18
Escena 1	Al bosque, monteros	4:43
Escena 1	¿Tú eres Venus?	5:15
Escena 3	¿Sabrás Celfa responder?	6:59
Escena 4	Corred cristales	1:45
Escena 5	¡Hola! ¡qué mandas!	3:16
Escena 5	Pues nunca la planta	12:46
Escena 6	Si puedes que yo	5:04
Escena 6	Sí puede y no puede amor	6:34
Escena 7	Pues aquí ya no hay que hacer	2:59
Escena 8	Ay infelice de mí	3:13
Escena 8	Porque vean	4:53